Porte/ XVIII N°20

Das Repertoir und die Quellen der französischen Farce.

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

einer hohen philosophischen Fakultät der Landesuniversität

Jena

überreicht von

August Beneke.

Weimar.
Druck von F. Roltsch.
1910.

Genehmigt von der philosophischen Fakultät der Universität Jena auf Antrag des Herrn Professor Dr. Wiese.

Jena, den 15. Juni 1910.

Professor Dr. Edler, d. Zt. Dekan.

Meiner lieben Frau gewidmet.

Benutzte Literaturwerke.

Alphonsus: Chastoiement d'un père à son fils. Paris 1824.

— Disciplina clericalis. Bearb. von Fr. W. Schmidt-Berlin 1827.

Beauchamps: Recherches sur les théâtres de France depuis l'année 1161 jusques à present. Paris 1735.

Bédier: Les Fabliaux, dazu Cloëtta: Herrigs Archiv No. 93 aus 1894.

Boccaccio: Decameron. Übersetzung von Karl Witte. Leipzig 1843.

Brunetière: Les fabliaux au moyen âge. Revue d. d. mondes. 1. IX. 1893.

Creizenach: Geschichte des neueren Dramas. Halle 1893.

Des Granges: De scenico soliloquio (gallice: monologue dramatique). Paris 1897; dazu: Romania XXVI. 614.

Engel et Serrure: Traité de numismatique du moyen-âge. Bd. III. Paris 1905.

Fournier: Le théâtre avant la Renaissance. Paris 1872.

Génin: Maître Pathelin. Paris 1854.

Histoire littéraire XXIV.

Jacob, P. L.: Recueil de farces, soties et moralités. Paris 1859.

Küchler: Les Cent Nouvelles nouvelles. Zeitschr. für frz. Spr. u. Lit. XXX. 285.

Lacour: Deux farces inédites de Marguerite de Navarre. Signatur der Königl. Bibl. in Berlin: XV. 2691.

Larroumet: La comédie en France au moyen-âge. Revue d. d. mondes. 15. XII. 1891.

Leroux de Lincy et Francisque Michel: Recueil de farces. Paris 1837. 4 Bde.

Lintilhac: Histoire générale du théâtre en France. II Bd. Paris 1906. dazu Romania XXXVI.

Littré: Maistre Pathelin. Revue d. d. mondes 15. VII. 1855.

Louveau et Larivey: Les facétieuses nuits de Straparole. Paris 1858. 2 Bde.

Mabille: Choix de farces, soties et moralités des XVe et XVIe siècles. 2 Bde. Nice 1872.

Mabille: Le grand parangon des nouvelles nouvelles par Nicolas de Troyes. Paris 1869.

Magnin: Le théâtre français. Journal des savants von 1833, 1846, 1855, 1856, 1858.

Méon: Nouveau recueil de fabliaux et contes inédites. Paris 1823.

Meyer, P.: Les trois commères. Romania X.

Montaiglon et Raynaud: Les Fabliaux des XIIIe et XIVe siècles. 6 Bde. Paris 1872.

Oettinger: Das Komische bei Molière. Dissertation. Straßburg 1901; dazu: Herrigs Archiv 108 pag 240.

Paris, G., La nouvelle française aux XVe et XVIe siècles. Journal des savants. Mai 1895 pag 289.

— La poésie an moyen-âge. Paris 1885.

Petit de Julleville: Répertoire analytique du théâtre comique en France. Paris 1886.

— Les comédiens en France au moyen âge. Paris 1885.

— La comédie et les mœurs en France au moyen âge. Paris 1886.

Picot et Nyrop: Recueil de farces françaises. Paris 1880.

Picot: Recueil général des sotties. Société des ancieus textes. Paris 1902.

— La fontaine de jouvence. Bulletin du bibliophile vom 15. VI. 1900.

— Traités in Romania VII, XV—XVII.

Récréations historiques. Haag 1768.

Reich, Herm.: Der Mimus. Berlin 1903. Dazu: Herrigs Archiv 111. pag 427.

Ristelhuber: Les contes de Pogge. Paris 1867.

Staehle: Pathelin. Dissertation. Marburg 1862.

Toldo: Études sur le théâtre français du moyen âge et sur le rôle de la nouvelle dans les farces et dans les comédies. Studi di filologia romanza Bd. IX, dazu Vollmöller VIII. 348 und Romania XXXII.

Viollet-Leduc: L'ancien théâtre français. Paris 1885. 3 Bde.

Werner: Drei Farcen des XV. Jahrh. Dissertation. Göttingen 1879. dazu: Picot im Literaturblatt für germ. u. rom. Philologie 1880, pag. 222.

Wright: Les C. N. N. Paris 1858. 2 Bde.

Victor Hugo hat in der Vorrede zu seinem Drama Cromwell in dem ihm eigenen, hohen, poetischen Schwung eine kurze Schilderung der Entwicklung der dramatischen Kunst gegeben; obwohl mehr ein Ausfluß seiner reichen dichterischen Phantasie, als ein Produkt kritischer Betrachtung, bietet die Abhandlung doch des Interessanten reichlich genug. Der Dichter bespricht unter anderem die einzelnen Perioden und kommt zu dem Resultat: Les temps primitifs sont lyriques, les temps antiques sont épiques, les temps modernes sont dramatiques. Dann stellt er diese Epochen der Literatur einander gegenüber und gewinnt, wenn wir jetzt nur die beiden letzten Perioden berücksichtigen, folgende Antithesen:

L'épopée solennise l'histoire. Le drame peint la vie.

Le caractère de cette période = la simplicité. Le c. = la vérité.

Les personnages = des géants. = des hommes.

L'épopée vit du grandiose. Le drame vit du réel.

Wenn wir diesen in die Augen fallenden Zügen noch einen charakteristischen hinzufügen:

L'épopée est aristocratique, chevaleresque — le dr. democratique, populaire so dürfte das Wesen der beiden Perioden und damit der beiden Literaturgattungen am ehesten präzisiert sein.

Als das Bürgertum immer mehr und mehr zu erstarken begann, als das Rittertum kläglich in den großen Völkerkämpfen auf französischem Boden und um eigenes Land versagt hatte, war eine neue Zeit angebrochen, und eine nicht unerhebliche Verschiebung der sozialen Verhältnisse war eingetreten. Diese veränderte, wenn auch für das erste nicht grade glänzende, soziale Lage mußte auch den Kunstgebieten ihren Stempel aufdrücken, und so kam es, daß der Sinn für die großen Epen stark im Schwinden war. Der Geschmack

wandte sich einer anderen Literaturgattung zu: die dramatische Kunst trat in die Erscheinung, zuerst geführt von der Geistlichkeit im engen Zusammenhang mit dem Gottesdienste, später selbständig und sicher schreitend in freier, ungebundener Öffentlichkeit. Ein ganz neues Gebiet hatte sich dem Bürgertum erschlossen, und wie dieses sich in aufsteigender Linie entwickelte, so stieg das geistliche Drama bald zu gewaltiger Höhe und übte mit seinen Darstellungen großen Einfluß aus: C'est alors que la scène, dans chaque ville où elle se dresse, est vraiment le foyer de la vie publique. A la fois tribunal et chaire, journal et tribune, elle juge, elle sermonne, elle médit, elle harangue; il faudrait remonter à Périclès pour retrouver l'image d'un théâtre aussi profondément mêlé à tous les incidents de la vie d'une époque et d'une société. Aujourd'hui que le théâtre n'est plus qu'une distraction parmi tant d'autres, nous ne saurions nous figurer ce qu'il était pour le peuple du moyen-âge. (Petit de Julleville, Mystère Bd. I. pag. 16.)

In diesen breiten Strom des geistlichen Dramas mit seiner ermüdenden Länge und mit seinen fremdartigen, nicht bodenständigen Stoffen mündeten nach und nach die Nebenflüsse, die aus der Kunst der jongleurs entstanden waren. In diesen Erben und Nachfolgern der lateinischen mimi lebte in alter, unversiegbarer Kraft ein anderes Element weiter: das der unmittelbaren Anschauung und der freien, ungebundenen Komik und Satire:

Aut prodesse volunt, aut delectare poetae
Aut incunda simul et idonea dicere vitae.

Polycratius, Lib I. Cap. VIII.

So wurde das komische Prinzip in die ernsten Darbietungen des geistlichen Dramas hineingetragen und gelangte nach und nach zur Selbständigkeit. Die auf den Marktplätzen aufgeschlagene Bretterbühne, das Theater an den Straßenecken, die Spiele auf den durch die Straßen ziehenden Wagen verfehlten nicht eine ungemein große Anziehungskraft auf die niedrigeren Klassen der Gesellschaft auszuüben, bis sich diese Lust am komischen Spiel und dieser Trieb nach Zerstreuung auch auf gebildetere Elemente des Volkes übertrug. Und als in dem erstarkenden Bürgertum alles sich zusammenschloß, als die Handwerker sich zu Innungen vereinigten, als Bürger, Künstler, Angestellte, Schüler, Spielleute sich zusammenfanden zur Pflege der Musik und Poesie und des Theaters, da empfing die komisch-dramatische Kunst neue Belebung, und die Beliebtheit, die ihr zeitweise gefehlt hatte, war ihr wiederum und frischer und lebendiger, denn zuvor, gewonnen.

Wenn wir jetzt das gesamte komische Theater des XV. und XVI. Jahrh. näher ins Auge fassen und dabei noch die auf uns gekommenen, wenigen Denkmäler des XIII. und XIV. Jahrh. berücksichtigen, so werden Moralités, Farces, Sotties, Monologues und Sermons joyeux in Betracht kommen, eine Einteilung, die wohl das gesamte komische Theater umfaßt, aber nicht von altersher angenommen war; denn Grazien du Pont[1]), spricht in seiner „Art et science de rhétorique métrifiée" von „Monologues, Dyalogues, Farces, Sottises et Moralitez". Wenn wir alle diese Bezeichnungen für Werke des komischen Theaters kritisch betrachten, so konstatieren wir, daß nicht allein das Mittelalter, sondern auch noch die Neuzeit die beiden Begriffe, Dichtungsform und Dichtungsgattung, verwechselt. Monologe und sermons joyeux sind ihrer Form und ihrem Inhalt nach auch sehr nahe verwandt; denn nach Dichtungsform ist sermon joyeux eben ein Monolog. Infolge dieser Verwandtschaft — inhaltlich behandeln sie gleiche oder doch sehr ähnliche Stoffe — sind beide in den monographischen Abhandlungen von

E. Picot: Le monologue dramatique (Romania XV, XVI, XVII.) und in der Dissertation von

C. M. Des Granges: De scenico soliloquio (gallice: monologue dramatique) in nostro medii aevi theatro. Paris 1897.

zusammen behandelt.

Befassen wir uns dann mit der Frage, ob diese beiden Arten und Erzeugnisse der Kunstpoesie wirklich zum komischen Theater gehören, so wird eine Entscheidung über den sermon joyeux, einer scène à un personnage, leicht herbeizuführen sein auf Grund der treffenden Angaben obengenannter Gelehrten. Picot definiert: (XV. 358) sermon joyeux est une parodie qui se borne à un récit und Des Granges (pag 3): poemata, in quibus sacrorum verborum hic et illic ridiculam imitationem invenias, quae vero ad lectores, non ad auditores spectant. Da dem sermon joyeux demnach das dramatische Element fehlt, kann er für das Repertoir des komischen Theaters nicht in Betracht kommen.

Anders steht es mit dem Monologe, einer Einzelszene von wirklich dramatischem Charakter, die tatsächlich die Bühne passieren kann, und die deshalb auch vom Dichter mit geeigneten Regiebemerkungen versehen ist. In ihm werden die

[1]) Vergl. Petit de Julleville: La comédie et les moeurs en France. Paris 1886. pag. 65.

mannigfaltigsten Stoffe verarbeitet; so unterscheidet Picot die Monologues d'amoureux, (13 Stück) de charlatans et de valets, (9 Stück) de soldats fanfarons, (4 Stück) de comédiens, (5 Stück), de villageois, (6 Stück), historiques (10 Stück) und moraux (3 Stück), während Des Granges folgende Einteilung vorgenommen hat:

1. De soliloquiis in quibus proprios sensus detegit persona.
2. De soliloquiis in quibus suas artes evolvit ipsa persona.
3. De soliloquiis eventum aliquem in scenam proferentibus.
4. Le Franc Archier de Baignolet. Le Bien et le Mal des Dames.

Im ganzen besitzen wir 50 Monologe, denen eine echte vis scenica eigen ist, die eine fortschreitende komische Handlung besitzen: c'est une comédie complète placée dans un cadre restreint. (Romania XV.) Da nun für eine Klassifizierung der dramatischen Stücke stets das Prinzip der Dichtungsgattung, nicht das der Dichtungsform gegolten hat und zur Anwendung kommt, so müßte darnach der Monolog in die Categorien der Farce, Sottie oder Moralität aufgeteilt werden, und zwar würde er wohl durchgängig zur Farce gestellt werden, mit alleiniger Ausnahme der 3 Monologues moraux, die dem Gebiete der Moralität zufallen würden.

Schon das Mittelalter schwankte bezüglich der Benennung sehr und wußte oft nicht recht, welche nähere Bezeichnung es beim Titel des Monologes einführen sollte. Der Dichter traf unbewußt das Richtige, wenn er für den Monolog: Le Franc Archier de Baignolet die Bezeichnung: Farce nouvelle wählte; denn der Monolog ist tatsächlich nach Dichtungsgenre eine Farce. (Ausgabe E und F im Recueil de Farces von Picot und Nyrop, Paris 1880 pag XXIX et XXX.) Im Gegensatz dazu wird die Farce: Le gaudisseur et le sot oft im Mittelalter als Monolog bezeichnet und als solcher auch von Picot gruppiert. So herrscht in dieser Beziehung eine gewisse Unsicherheit, die z. B. Aubertin: Histoire de la langue et de la littérature françaises. Paris 1883 Bd. I pag 628 ff. gefühlt hat. Er sagt nämlich, als er von Stücken spricht, die man in der Kollektion Jannet nachlesen könne, wie: La confession de Margot, le sermon joyeulx de Monsieur Saint Hareng, le monologue du Puys et le monologue des Perruques et enfin le monologue célèbre du franc archer de Bagnolet: toutes ces pièces rentrent dans la catégorie des diminutifs de la farce. Man müßte, logisch verfahren, das Farcenrepertoir demnach um 47 Monologe erweitern. Diese Aufteilung der Monologe in Farcen und Moralitäten ist aber bisher nie ernstlich erör-

tert worden und ist infolgedessen auch unterblieben; man hat vielmehr die Monologe als besondere Dichtungsgattung gewählt und beibehalten. Da dieser Gebrauch nun durch die Zeit geheiligt ist, möchte auch ich nicht daran rütteln, sodaß das komische Theater Frankreichs im XIV.—XVI. Jahrh. in Farcen, Sottien, Moralitäten und Monologe zerfällt.

Wenn dann vom oben erwähnten Gracien du Pont der Einteilungsbegriff, Dialoge, eingeführt ist und in einzelnen Literaturgeschichten wiedererscheint, so läßt sich dieser wohl schwerlich aufrecht erhalten. Nach seiner Form ist ja jedes dramatische Werk, Monologe ausgenommen, ein Dialog oder eine Gruppe von Dialogen, mögen nun zwei oder mehrere Personen an dem Gespräch teilnehmen. Wichtig und entscheidend ist vor allem der dramatische Charakter; denn nicht das Gespräch allein, sondern die Verbindung mit der Gebärde und Mimik macht das Wesentliche aus.

Im Kopenhagener Recueil von Picot und Nyrop betiteln die Herausgeber die Farce: Les deux amoureux par Marot mit: Dialogue, während Fournier in seinem Théâtre avant la Renaissance für die Festhaltung an der Bezeichnung als Farce eintritt; car l'autre titre: farce, qui était le premier, lui convenait si bien. Picot und Nyrop erwiedern dagegen: N'en déplaise à M. Fournier, Marot n'a pas dû changer le titre de sa pièce qui est et a toujours été un dialogue et non une farce. Wir geben hier beiden Parteien Recht: das Stück ist nach seiner Form ein Dialog; nach seiner Gattung: Farce. Da aber das Einteilungsprinzip die Gattungsunterschiede berücksichtigt, muß die Benennung als Farce vorgezogen werden, und unter dieser Kategorie hat auch Petit de Julleville in seinem Repertoir des komischen Theaters die Dialoge verzeichnet; als Farcen charakterisieren sich die Dialoge des neuen Farcenrepertoirs: 1, 5, 7, 22, 36, 37, 64, 71, 95, 101, 102, 104, 105.

Es erübrigt nur noch auf die Klassifizierung von vier anderen, dialogisierten Stücken näher einzugehen, da sie von Petit de Julleville nicht in das Repertoir aufgenommen sind. Es handelt sich um:

I. La confession de Margot. Viollet-Leduc I. 372.

Petit de Julleville bestreitet das dramatische Element in diesem Stücke: pièce, dont l'extrême licence rendrait le caractère dramatique déjà fort douteux, si l'absence de toute formule initiale ou finale, propre aux farces, ne venait confirmer nos doutes. (Répert. pag 5.)

Es sei gleich von vornherein gesagt, daß diese Gründe nicht stichhaltig sind. Der dramatische Charakter eines Stückes wird keineswegs durch eine Lascivität, und sei diese noch so brutal, tangiert; der Stoff macht nicht das Dramatische aus, sondern die Behandlung durch den Dichter, der aus dem Stoff die dramatische Form gießt, charakterisiert das Kunstwerk als Dichtungsgattung. Der Stoff bestimmt nicht, sondern der Dichter. Außerdem besitzt das komische Theater einige solcher lasciven Farcen, z. B. Les chambrières Nr. 16, denen wir wegen der Tendenz nie die Zugehörigkeit zur Farcenbühne absprechen würden, zugleich eingedenk des zeitgemäßen Wortes von G. Paris: la science purifie tout.

Angängig dürfte es auch wohl kaum sein, den dramatischen Charakter abhängig zu machen von den im komischen Theater damals so gern angewandten Eingangs- und Schlußformeln. So beginnt in Farce 98

Le Fol: Dieu gard de mal la compaignye,
Hault et bas Dieu vous gard trestous.

und schließt mit:

Et prenez en gré nos parolles.

Wenn diese oder ähnliche Formeln fehlen, wäre die Zugehörigkeit zur komischen, dramatischen Literatur zu verneinen, welcher Meinung sich auch Des Granges (pag 5) angeschlossen hat: Sed talia si nusquam invenias, licet affirmare non ad scenicam recitationem scriptum fuisse illius generis poema! Nun fehlen beide Formeln, um nur zwei Beispiele herauszugreifen, beim Pathelin (No. 74) und bei Jénin, fils de rien (No. 44); sollen wir diesen beiden Stücken den dramatischen Charakter absprechen?

Dann könnte man hier vielleicht einwerfen, daß das Stück nicht aufführbar sei und wohl auch nicht aufgeführt worden sei. Obschon hierüber keine Belege beizubringen sind, so ist die Vermutung der Aufführung wohl berechtigt, wo wir wissen, daß die Farce No. 42 tatsächlich dargestellt ist und zwar am Hofe des Königs René, wie aus einer städtischen Rechnung des Jahres 1476 hervorgeht. (au peintre pour les peintures de la farce du peet = 2 florins 6 gros.) Wenn wir bedenken, daß Hoch und Niedrig in jener Zeit ungeheuerliche Obscönitäten verdauen konnten, so erscheint La confession de Margot nicht einmal gar so schlimm, als daß eine Aufführung hätte absolut unmöglich sein müssen.

Betrachten und prüfen wir das Stück alsdann noch näher, so konstatieren wir zuerst das Vorhandensein von wichtigen Regiebemerkungen: Margot se met à genoux devant le curé

et dit en plorant; Margot en plorant; il luy met la main sur la teste et dit, Angaben, die einen Schluß auf die vis scenica und auf scenische Aufführung als stichhaltig erscheinen lassen. Außerdem bieten beide Personen durchaus bühnengemäße Figuren; man kann sich den Priester auf der Bühne wohl vorstellen, den Mann mit den feistglänzenden Wangen und dem stereotypen, süßen Lächeln, wenn er die keusche Margot la benigne förmlich von Geständnis zu Geständnis drängt mit den Worten: Et puys? Et puis? Qu'i a-il plus? und am Schluß die Moralpredigt an Margot richtet, mit der er eine furchtbare Anklage gegen die sittlichen Verhältnisse des Priesterstandes aufrichtet.

Alle diese Erwägungen haben dazu geführt, das Werk unter die Zahl der Farcen (No. 102) aufzunehmen.

Von Dialogen kommen dann ferner in Betracht die drei Dialoge von Roger de Collerye; (Oeuvres de Roger de Collerye, herausgegeben von Charles d'Héricault. Paris. Jannet 1855.)

2) Dialogue des Abusez 1502.

3) Dialogue Composé 1512 pour jeunes enfans.

4) Petit dialogue de M. de Dela et de M. de Deça. 1533.

Diesen Dialogen fehlt jegliches dramatische Element; sie sind Gespräche rein epischer Natur, die deshalb unser Farcenrepertoir, wie die disputes und débats, nicht bereichern können.

Von den Dichtungsgattungen des komischen Theaters im mittelalterlichen Frankreich bleiben jetzt noch die drei übrig, die wirklich Dichtungsgattungen sind: Farce, Sottie und Moralität. Nach diesem Prinzip hätte also die Gruppierung der Stücke zu erfolgen; aber die Literarhistoriker haben sich bis heute nicht dazu entschließen können, vielmehr herrscht noch eine große Unklarheit und Unsicherheit, indem oft willkürlich die Gattungen mit einander verbunden und betrachtet werden. Wenn Lintilhac[1]) deshalb sein Kapitel über komische Moralitäten mit den Sätzen einleitet: Des trois groupes qu'elles forment dans le répertoire comique — Moralité, Farces et Sotties, Monologues et Sermons joyeux — le premier et le troisiéme demandent à être revisés de plus près, so würde eine Revision der beiden ersten Gruppen — nach Lintilhac — noch weit eher am Platze sein, da gerade innerhalb dieser noch vieles zu tun übrig bleibt. Viele Literaturgeschichten dieser Epoche halten es für nicht ratsam, an eine klare Scheidung gerade dieser drei Gattungen heranzutreten, weil die charakteristischen Merkmale zu sehr ineinander flössen. Petit de Julleville hat

[1]) Histoire générale du théâtre en France. Bd. II., pag. 107—108.

ein Repertoirverzeichnis über Farce und Sottie aufgestellt und hält es für unklug, eine reinliche Scheidung dieser beiden Gattungen vorzunehmen, während E. Picot hierüber anderer Meinung ist, insofern er durch seine hervorragenden Arbeiten [1]) auf dem Gebiete der Sottie dokumentiert, daß eine solche Trennung nicht allein möglich, sondern auch geboten erscheint.

Da es in der vorliegenden Studie auf eine Untersuchung der Farce nach ihrem positiven Bestande und nach ihren Quellen ankommt, müssen die drei Gattungen: Farce, Sottie und Moralität doch näher betrachtet werden; auf Grund dieser Betrachtungen soll versucht werden, zu klaren, bestimmten Definitionen und Unterscheidungskriterien zu kommen, mit deren Hilfe dann das von Petit de Julleville errichtete Repertoir des komischen Theaters kritisch nach den drei Gattungen geordnet werden kann, wobei wir dann mit Anreihung der noch später ans Licht geförderten Farcen zu einem Bestande der Kunstgattung Farce gelangen.

Der Name Farce, abgeleitet von farcire: farctus, vulg. lat: farsus, wird zuerst erwähnt in einer Verordnung des prévôt de Paris vom 3. VI. 1398, worin die Aufführung von Farcen ohne Genehmigung verboten wird: que ilz ne facent ne se esbatent aucuns jeux de personnages par maniere de farces, de vies de sains, ne autrement, sens le congié du dit seigneur ou de nous. Wir finden hier die Farce erwähnt zusammen mit den Aufführungen über das Leben der Heiligen, also noch in ihrem ursprünglichen Zusammenhange. Wie an den Festtagen der Heiligen die Predigt und Epistel in der Kirche „liturgicis verbis“ ausgeschmückt wurde, wie die epistula cum farcia den Andächtigen nähergebracht, interessanter und populärer gemacht werden sollte [2]), so mußte draußen auf der Bühne mit der Zeit die Darstellung der Heiligenspiele, die auf die Dauer das Publikum nicht fesselte und gar so oft langweilte, sodaß es schließlich dem Theater fernzubleiben begann, unterbrochen werden, um Kost für die breite Masse aufzutischen, die dem Parterre schmeckte. Diese Hausmannskost bestand in einem Stück, das mit dem vorher dargestellten Heiligenleben nicht weiter zusammenhing, als daß der letzte Vers des Mysteriums mit dem ersten Verse der Farce reimte, wie auch der letzte Vers der Farce wiederum mit dem ersten des wiedereinsetzenden Mysteriums reimte. Bisweilen finden

[1]) Romania VII und 2 Bände Sotties in der Soc. des anc. textes.

[2]) Hist. litt. XIII. 108: Odon de Sully, Bischof von Paris, verordnete: Epistula cum farcia dicetur a duobus in cappis sericeis.

sich dann noch die Angaben: Cy est interposé une farsse. Cy fine la farsse. Solcher eingeschobenen Farcen können wir aus dem Repertoir Petits zwei beibringen:

No. 14. Le brigand, le sergent, le vilain, les deux femmes et la tavernière, eingeschoben in: La vie du saint Fiacre,

No. 53. Malbec, Malegorge, Maleguêpe, eingeschoben in ein Mysterium der Passion.

Von einer dritten Farce, die in ein Mysterium eingeschoben war, die uns aber leider nicht erhalten ist, erfahren wir aus den Aufzeichnungen des städt. Archivs von Dijon[1]), wo in ergötzlicher Weise von einer hochnotpeinlichen Untersuchung über eine Aufführung der Farce die Rede ist, bei der die aufführenden Handwerker in Zusätzen sich Ausfälle gegen den König und den Dauphin hatten zu Schulden kommen lassen; aber im Verhör wollten sie nichts von der derben Satire wissen. Gerade bei dieser Gelegenheit erfahren wir deutlich den Grund, warum es nötig war, in die Mysterien solche Farcen einzuschieben: par maniere de faire resveiller ou rire les gens. Dieser zuletzt angegebene Zweck der Farce, das Volk zu belustigen, dem Zuschauer ein Lachen und zwar ein rire dissolu abzulocken, ist in der ganzen Zeit, wo die Farce im Schwange war, das wichtigste Moment gewesen. Selbst als die Farce aus dem Heiligenspiele herausgelöst wurde und als selbständiges Stück auf den Brettern erschien, als nach den großen Erfolgen des Pathelin ein ungeheures Dichten und Nachschaffen anhob, blieb als wesentliches Merkmal doch das Lachen, die ungebundene Heiterkeit, die das Publikum über die Misere des täglichen Lebens hinwegsetzte. Man höre den Dichter von

Les regrets et complaintes des gosiers altérés[2]).

Facecieux Gens-Sans-Soucy,
Vous passez temps joyeusement;
Pleust a Dieu que feussions ainsi!
Par vous fascherie est au vent.
Hélas! et jouez plus souvent,
Pour chasser dueil aucunes fois.
Resjouissez honnestement
Le pauvre monde qui n'a croix.

Schon die Poetiken des ausgehenden Mittelalters beschäftigen sich mit einer Charakteristik der einzelnen Stücke, wobei sie zu sehr an äußerlichen Merkmalen hängen bleiben und die Differenzierung z. B. nach der Verszahl vornehmen. Gracien

[1]) Mitgeteilt von Petit de Julleville in seinem Répertoire, Seite 330 ff

[2]) Anciennes poésies françaises. Bibl. elzévir. t. VII. pag 81.

du Pont[1]) schreibt für den Monolog 200 Verse, für Farce und Sottie 500 Verse vor, und die Moralität soll höchstens 1000 bis 1200 Verse haben.

Sibilet[1]) geht in seiner Art poëtique françoys pour l'instruction des jeunes studieux et encore un peu avancez en la poesie françoyse 1548 schon wesentlich tiefer; er berührt die Stoffe der „farce ou sottye" und bezeichnet sie als badineries, nigauderies et toutes sortes esmouvantes à ris et plaisir.

Wenn dann Pierre Delaudun[1]) in seiner Art poétique sagt: La matière est presque semblable a celle de la comédie, so kommen wir dem eigentlichen Wesen und Charakter der Farce näher. Nehmen wir einige der bekanntesten Farcen als Musterbeispiele heraus, wie etwa Le cuvier, Pathelin, Le pont aux ânes, Le pâté et la tarte, so stellen wir fest, daß die Farce vor allem realen Boden hat, einen natürlichen Verlauf der Handlung bevorzugt mit einem einfachen, womöglich aus dem Leben und der Zeit gegriffenen Stoffe und Personen auf die Bühne stellt, die in der Wirklichkeit wurzeln und jeder Behandlung mit allegorischen Zutaten und Geheimnissen durchaus fremd und unzugänglich sind. Sie begnügt sich dabei mit wenigen Personen; nur siebenmal beschäftigt sie sechs oder mehrere Personen, und nur zweimal bringt sie einen Chor — nicht im Sinne des antiken Theaters — auf die Bühne: No. 66. Die Teufel in der Schlußszene und No. 81 Der Chor der Gäste und Musikanten.

Das, was die Farce sagen will, drückt sie freimütig[2]) aus, ohne Ziererei, verständlich für Jedermann und ohne sich, selbst in den gewagtesten Szenen, den geringsten Zwang anzutun. Neben diesem Bestreben, klar und deutlich zu sein, legt sie Wert auf eine scharf einsetzende Handlung, die den Zuschauer mit wenigen Versen gleich in medias res führen soll. So ist die Exposition gegeben in:

No.	8	mit	60	Versen	bei 493	insgesamt.
No.	11	„	38	„	„ 280	„
No.	61	„	52	„	„ 362	„
No.	99	„	33	„	„ 227	„

Dadurch wurde des Zuschauers Aufmerksamkeit sogleich gefesselt; er bekam für das Stück Interesse, das dann gewöhnlich bis zum Schluß anhielt. Es war das ein Moment, das dazu beitrug, die Farce wirklich populär zu machen, und

[1]) Vergl. hierüber Petit de Julleville: La comédie et la moeurs en France. Paris 1886 pag 65 ff. und M. de Beauchamps: Recherches I 178—190.
[2]) Petit de Julleville: Les comédiens en France. pag 113.

diese Popularität wurde noch wesentlich erhöht durch Einfügung von Sprichwörtern[1]), in denen das Volk seine Lebenserfahrungen niederlegt, und von Volksliedern[2]), die das Gemüt eines Volkes wiederspiegeln. Nicht auf hohem Cothurn schreitet sie würdevoll daher; sie ist volkstümlich; denn ihre Sprache ist frei von Künstelei: die liebt keine Bilder, nicht die Sage, nicht die Mythologie der Alten[3]), allein wurzelnd im Volksleben und daraus ihre Personen nehmend: aus dem Volke für das Volk.

Welches hätte auch sonst die Dichtungsgattung sein können, in der sich die Volksseele frei Luft machen, in die sie ihre Klagen und Beschwerden gießen konnte? Es ist gewiß nicht übertrieben zu sagen, daß die Farce in ihrer edlen, besseren Form das Sprachrohr des dritten Standes war, der in ihr seine Freude und auch sein Leid der großen Welt offenbarte, der hier vor der Bühne ein dankbares Publikum fand, das gleich gestimmt war und ebenso dachte und mitempfand. Ja, sie wird hier ihrem ureigensten Prinzip untreu, das vor allem ein herzliches, ausgelassenes Lachen verlangt; an dessen Stelle tritt der bittere Ernst und die harte Wahrheit, und für ein harmloses Lachen tauschen wir herzliches Mitleid ein. Aus der einfachen Szene wird die Charakter- und Sittenkomödie: Les bâtards de Caux (No. 11), in der die Kinder im Verein mit der Mutter gegen das droit d'aînesse vorgehen, aber nur Hohn und Spott von Seiten des bevorzugten, ältesten Bruders ernten. In bitteren Klagen machen sie ihrem Herzen Luft; die Tochter, die als Erbteil 300 Nüsse, Erbsen und Zwiebeln, die Senker vom Weinstock, 4 verbrauchte Küchengeräte und 2 fadenscheinige Hemden erhalten soll, ist mit Recht sehr empört:

Il avoyt bien le diable au corps,
Qui ceste loy institua,
et l'un tout le bien il donna,
Et les aultres n'ont rien tretous.

Aber das Gesetz ist bitter, und das Testament des Vaters einmal aufgerichtet. Die benachteiligten Kinder wollen doch nicht damit sich abspeisen lassen: nach dem Tode des Vaters

---

[1]) z. B. in No. 3, 58, 83, 13 u. a.

[2]) z. B. in No. 92, 93, 100.

[3]) nur wenige Belege sind zu erbringen No. 101:
Dido la royne de Cartage,
S'occit par folement aymer,
Et Leander s'en mist en nage,
Tant qu'il fut noyé en la mer.

der Streit in der Familie, ein Bild aus Vergangenheit und Gegenwart, weshalb die Mahnung der Mutter wohl am Platze ist:

Entre vous qui voulles aquerre,
Des biens mondains a vos enfans,
Faictes leur pars en vos vivans,
Pour eviter entre eulx la guerre.

Aber noch weit mehr durfte der Farcendichter des Beifalls der Menge sicher sein, wenn er die Rechte des gewöhnlichen Mannes, des Bürgers als Vertreter des tiers état, verteidigte gegen die Übergriffe der Großen, des Adels. Eine in dieser Hinsicht charakteristische Farce ist No. 38: Le gentilhomme, Lison, Naudet, la Damoyselle, in der es sich im wesentlichen um das jus talionis handelt, in der das Gefühl des Bürgers Naudet aufbäumt gegen den Edelmann, der die heiligen Gattenrechte mir nichts, dir nichts mit Füßen treten zu können glaubt. Die ganze Kraft seiner Gedanken offenbart Naudet in der Schlußszene, in der er den Edelmann ganz dem Spotte preisgibt:

Ma foy, monsieur, sans trahison,
Je ne vous donnerois un pet
Pour estre monsieur ou Naudet.
Mais il n'est pas bon d'estre ensemble
Naudet et monsieur, ce me semble.
Ce ne vous seroit grant deshonneur,
Qu'on fist ung Naudet de monsieur.
Quand de Naudet tiendres le lieu,
Naudet seroit monsieur, par Dieu.
Gardez donc vostre seigneurie,
Et Naudet sa naudeterie.
Se tenez Lison ma fumelle,
Naudet tiendra ma damoyselle.
Ne venez plus naudetiser,
Je n'iray plus seigneuriser.
Chacun à ce qu'il a se tienne!

Naudet wird hier zum Figaro des XVI. Jahrhunderts; hinter ihm steht das ganze Bürgertum, das ihm lebhaft Beifall klatschte, weil auf seiner Seite das Recht stand. Das tréteau wurde hier zum tribunal, die Obscönität zur Sittenkomödie.

Fassen wir dann zusammen, so können wir die Definition der Farce etwa dahin geben: *Die französische Farce des XV. und XVI. Jahrhunderts ist eine oder eine Reihe von dramatischen Szenen, in denen volkstümliche Stoffe des Lebens und der Zeit ohne Allegorie und Künstelei komisch behandelt sind, und deren Darstellung nach den Forderungen der Wirklichkeit und Natürlichkeit stattgefunden hat.*

Der Farce am nächsten stehend und oft in einem Atemzuge mit ihr genannt ist die Sottie; in diesen beiden Gattungen sind bislang die Gebiete der einzelnen am wenigsten abgegrenzt

gewesen, da man sich mit Erklärungen allgemeiner Art begnügte, daß es untunlich sei, eine Scheidung vorzunehmen, daß die Grenze keine feste sei. Picot hat begonnen, einen anderen Weg zu beschreiten und trennt die Farce streng von der Sottie auf Grund maßgebender Criterien.

Bezüglich der Definition der Sottie hat es sich Petit de Julleville[1]) recht leicht gemacht: En résumé, quand la farce est jouée par des sots, elle est sottie. Lintilhac[2]) nimmt diese Phrase auf: On reconnait enfin que seul le second groupe du Répertoire (scil: farce et sottie) a l'homogénéité et la stabilité suffisanles, une sottie n'étant, après tout, qu'une farce jouée par des sots. Mit solchen Definitionen kommt man natürlich der Sottie nicht bei. Eine Farce bleibt eine Farce, selbst wenn sie von sots gespielt werden würde, ebenso wie eine Posse eine Posse bleibt, auch wenn ausgesprochene Tragöden die Rollen übernommen haben. (Josef Kainz spielte an der Wiener Burg öfters den Lumpazivagabundus, wobei in nichts sich der Charakter des Stückes ändert). Die Darsteller schaffen nicht den Charakter des Stückes, sondern der ist vor dem Nachschaffen schon ausgesprochen vorhanden und ausschließlich das Produkt der dichterischen Gestaltungskraft.

Die Sottie hat das gemeinsame Merkmal mit der Farce, daß auch sie auf eine komische Behandlung des Stoffes durch den Dichter besonderen Wert legt, und diese Komik erreicht sie durch die ausgiebigste Benutzung der beißenden Satire, mit der sie die Zustände aller Bevölkerungsschichten geißelt und zwar in einer Sprache, die wegen der lokalen Anspielungen und der „fatraisie" weit davon entfernt ist, leicht verständlich zu sein. Gerade das Lokale kommt in der Sottie zu starker Betonung; ihr Wirkungskreis wird, im Verhältnis zu dem der Farce, ein weit geringerer gewesen sein. Wenn hierzu dann noch allegorische Vorstellungen und Anspielungen auf politische Verhältnisse kamen, wurden diese Literaturprodukte oft derart schwülstig, daß sie in vielen Fällen das Publikum nicht sonderlich interessiert haben würden, wenn nicht die Komödianten im Narrenkostüm mit der Narrenkappe und der Pritsche die Zuschauer auch mit ihren lustigen Sprüngen und Purzelbäumen erheitert hätten; sobald nach einer Szene die Aufmerksamkeit der Zuschauer zu erlahmen drohte, fügte der Dichter eine vielsagende Regiebemerkung ein: Jcy fault une passée de sot: die sots erheiterten jetzt mit sauts die gaffende Menge. Was

---

[1]) Répertoire, pag. 105.
[2]) Lintilhac, pag. 108.

die Sottie im wesentlichen war, sagt Picot[1]) treffend: A nos yeux, la sottie était une sorte de parade, récitée avant la représentation pour attirer les spectateurs; on ne saurait mieux la comparer qu'aux boniments de nos saltimbanques et de nos bateleurs modernes. Und da der zeitliche Wirkungskreis, ebenso wie der räumliche, ein recht beschränkter war, da die kommende Generation nichts mehr von dem verstand, was die Väter geschaffen hatten, so mußte die Sottie zu Grunde gehen, ohne Spuren von ihrem Dasein zu hinterlassen, weil sie eben das Menschliche nicht menschlich wiederzugeben verstand, weil da Künstelei herrschte, wo Natürlichkeit am Platze war, weil akrobatische Übungen keine Bühnenkunst ist. Man wird darnach wohl zugeben können, daß diese beiden Gattungen, Farce und Sottie, so schwerwiegende Trennungsmomente haben, daß eine Scheidung direkt geboten ist.

Die Definition der Sottie könnte darnach etwa, wie folgt, gefaßt werden: *Die Sottie besteht aus dramatischen Szenen, die in der Form der Satire lokale, politische und allegorische Stoffe behandeln, den schwülstigen Dialog bevorzugen, und durch sots in der diesen eigenen Weise zur Darstellung gelangen.*

Die Abgrenzung der Farce oder Sottie nach der Seite der Moralität bietet keine Schwierigkeiten. Bei dieser spielt die Allegorie die Hauptrolle: abstrakte, allegorische Personen, oft in großer Zahl[2]), treten in einer rein imaginären Handlung auf, die nur wenige Berührungspunkte mit dem wirklichen Leben bietet. Von einer natürlichen Darstellung kann keine Rede gewesen sein: personificierte Abstrakta, wie Gourmandise, Disner, Souper und andere Personificationen, wie z. B. Clistere und Pillule (La Condamnation des Banquets.) sollen auf der Bühne agieren. Die Definition der Moralität würde sich dann so fassen lassen: *Die Moralität besteht aus dramatischen Szenen, in denen allegorisch gedachte Personen in einer imaginären Handlung auftreten.*

An der Hand dieser Definitionen und Criterien wurde das Repertoir von Petit de Julleville einer Untersuchung unterzogen, und so die Farce aus der Sottie und der Moralität heraus-

---

[1]) Romania VII, 236 ff.

[2]) Bien advisé, mal advisé mit 59 Personen.
Caresme prenant „ 29 „
La condamnation des Banq. „ 39 „
L'homme juste et l'homme mondain „ 84 „
L'homme pécheur „ 62 „

geschält. Das Repertoir umfaßt die Nummern 66—213 = 148 Stücke. Darunter befinden sich:

Farces	=	99 Stücke.
Sotties	=	34 „
Moralités	=	15 „
		148 Stücke.

Zu diesen 99 Farcen treten nun noch einige andere hinzu. Petit de Julleville gibt unter No. 4 und 5 zwei Stücke aus früherer Zeit an, die wir als Farcen anzusprechen haben:

No. 4 von Petit de Julleville, No. 1 des neuen Farcenrepertoirs ist:

Le garcon et l'aveugle, ein Stück, das der ersten, jungdramatischen Epoche angehört, noch wenig auf Entfaltung von theatralischen Effekten komischer Art bedacht ist, vielmehr bei einem einfachen Dialoge stehen bleibt. Paul Meyer bezeichnet das Stück als saynète des XIII. Jahrhunderts.

No. 5 nach Petit de Julleville, No. 2 des neuen Farcenrepertoirs:

Maître Trubert et Antroignart von Eustache Deschamps.

Dieses Stück gehört dem XIV. Jahrhundert an und zeigt eine bemerkenswerte Charakterisierung der Hauptfigur, des Advokaten Trubert, der in allen Künsten des Rechtsverdrehens so ungemein versiert ist und damit lebhaft an Pathelin erinnert.

No. 102. *La confession de Margot.* Siehe pag. 5 ff.

No. 103. *La Fontaine de Jouvence.*

Diese Farce ist von E. Picot veröffentlicht im Bulletin du bibliophile 1900[1]) nach einem Manuskript im Archiv von La Nièvre. Sie wird von drei Personen gespielt: Le villain, la femme et le peintre.

Während in anderen Farcen der Ehemann ein Klagelied anstimmt über das harte, bittere Brot der Ehe, macht hier die Frau ihrem Herzen Luft und wettert, während der Mann nach dem wenig liebenswürdigen Erguß noch von sich, seiner Kraft und Schönheit überzeugt ist:

Car je suis beau à l'advenant
Et d'une tresbelle stature.

Aber da kommt er bei seiner Frau schlecht an:

Par Dieu, il est plus refroignes
Que n'est ung cinge de trente ans.

Schließlich denkt er der Frau einen Gefallen zu tun, wenn er zum Jungbrunnen geht, um sich dort jung zu baden. Auf dem Wege dorthin trifft er einen Maler, der gerade das

[1]) Signatur der Königl. Bibliothek in Berlin: Am 5315.

treffende Bild einer Dame vollendet; versunken im Anschauen, fragt er den Künstler nach dem Wege zum Jungbrunnen. Der Maler, der den Kopf voller lustiger Dummheiten hat und die beste Laune besitzt, einen Mann recht zu foppen, erklärt sich bereit, ihn ohne Jungbrunnen zu verjüngen. Man wird handelseinig, und nach Zahlung von vier Goldflorinen macht sich der Künstler ans Werk und schafft mit Pinsel und Humor dem Bauer nach dessen Meinung „un joly et gaillard visaige". Welchen Empfang er bei seiner Gattin hat, kann man sich leicht ausmalen.

Die Farce hebt sich weit aus dem allgemeinen Niveau der Farcen heraus; sie verrät durch ihren poetischen Wert einen feingebildeten Dichter, den Picot in der Signatur Per me: Arcelin vermutet. Die häusliche Szene, vor allem aber die bei dem Maler bieten Bühnenbilder von sprudelnder Komik.

Das Farcenrepertoir wird ferner vermehrt durch:

No. 104. *La fille abhorrante mariaige.*

No. 105. *La vierge repentie.*

Beide Farcen sind von Louis Lacour herausgegeben[1]). Sie gehören eng zusammen, da die zweite eine unmittelbare Fortsetzung der ersten ist. Personen sind: Clément und Catherine. Die beiden jungen Leute sind von der Tafel aufgestanden und promenieren, wobei Clément sich über Catherinens verschlossenes und stilles Wesen ausläßt, das er seit einiger Zeit an ihr bemerkt hat, trotzdem ihr das Leben durch die Wohlhabenheit der Eltern so angenehm und sorglos dahinfließt. Sie will ins Kloster, und nichts kann sie von diesem Entschlusse abbringen, obschon Clément mit großer Redekunst die Schäden des Klosters und die Sitten der Mönche und Nonnen schildert. Sie verabscheut die Welt, das Leben im Elternhause mit den Gastereien, mit dem Kusse, den sie jedem Gaste beim Empfange zu geben hat, worauf Clément richtig bemerkt:

Qui fuyr veult
Tout ce qui offenser le peult
Quant et quant, se face inhumer . . . .
Prendre le bon, laisser le pire
Pour le meilleur . . . . . .
Ainsi la maison paternelle
Ne vous fera brin de soilleure;
Mais bien vous la rendrez meilleure
Et plus nette, ma bonne seur.

[1]) Deux farces inédites de Marguerite de Navarre par Louis Lacour. Signatur der Königl. Bibliothek zu Berlin: Xv. 2691.

Aber es bleibt nichts anderes übrig, als sie gehen zu lassen, damit sie hinter den Klostermauern die Erfahrungen sammelt, die Clément seit Jahren schon sein eigen nennt.

Es dauert auch nicht lange, da ist aus der für das Klosterleben enthousiasmierten Jungfrau

La vierge repentie geworden. Die zweite Farce setzt hier ein.

Clément hat gehört, daß die Geliebte nicht mehr Nonne ist, er klopft bei ihr an. Sie kommt zu ihm und erzählt, daß sie gar bald ihre Torheit eingesehen habe. Clément gibt seine Freude zu erkennen; denn sein Glück scheint wieder vor seinen Augen aufzusteigen; er ärgert sich nur über die Ausgaben, die der unbedachte Schritt Catherinens verursacht hat.

Auch diese beiden Farcen bekunden in ihrer ganzen Anlage und Ausführung, in der edlen Art der Auffassung und in der allem Gewöhnlichen und Zotenhaften abholden Tendenz einen wirklichen, feingebildeten Dichter. Lacour dürfte wohl das Richtige getroffen haben, wenn er sie der Königin Margarete von Navarra zuschreibt. —

Creizenach gibt I. 428, Anm. 3 an, daß zu dem Bestande noch zwei Farcen aus den Ashburnham-Handschriften hinzutreten würden. Da mir trotz wiederholter Bitten das Material nicht zur Verfügung ist, bin ich auf den Katalog[1]) der: Codici Ashburnhamiani della Biblioteca Mediceo-Laurenziana di Firenze angewiesen, wo es heißt:

No. 42, III, pag 63. S'ensuit une farce a quatre personnages et premierement *le fol, le mari e la fame et le cure.*

P°. le fol. Dieu gart de mal qu'ai peu d'argent
Et gardie quant de ver le vespre.
con altri tre versi mutili. XV siecle. (cc. 14—19[1]) Größe 31 × 11,5 cm.

Diese Farce soll No. 106 des neuen Farcenrepertoirs bilden.

No. 42. V. pag 64. Frammento di farsa, della quale sono interlocutori Colas Pitance et le Marchant. „Et bu le vin de ma boteilhe Et puis apres ie me revelhe Ales voyr si il est veritable."

(cc 21—21[1].) dazu der Anfang ganz verstümmelt.
Das Stück ist zu sehr Fragment, als daß es literarisch für unser Farcenrepertoir von Bedeutung sein könnte. Dieses, wie das folgende, fanden aus diesem Grunde keine Stelle im neuen Farcenrepertoir.

---

[1]) Rom 1887. Vol I. fasc I.

No. 43. IV². pag. 66. Frammento di una farse, i cui personnaggi, indicati per sigle, sono le P., le S., le T. (probabilmente: le premier, le second, le troisième.) c. 38—38¹, von 31,6 × 11,2; dazu Anfang und Ende verstümmelt.

Weiteres neues Material schien bei der Durchsicht von Vollmöllers Jahresberichten ans Licht zu kommen. So wird IV. II. 569. ein „Dit des Jardiniers" angegeben mit der Bemerkung: Farce morale. Trois Jardiniers: Cœur Valeureux, Loyal Désir et Franc Vouloir aspirent à la rose de Montouagnard et Nature l'adjuge à Cœur Valeureux. Dieses Stück gehört zu den Moralités.

Vollmöller VIII. II 349 berichtet von einer Farce von Briand: L'aveugle et son varlet Tort, die zuerst in: La Province du Maine erschien. Ein Sonderabdruck wurde veranstaltet und verlegt bei Champion. Paris 1903. Diese Ausgabe ist total vergriffen.

Ich habe dieses Stück als No. 107 des neuen Farcenrepertoirs aufgenommen; der Liebenswürdigkeit des Herrn Prof. Dr. Wiese-Jena verdanke ich eine Abschrift des Werkes nach dem Exemplar der Pariser Nationalbibliothek. (8° γ f. pièce 492.)

Es handelt sich hier um eine, in ein Mysterium der Adventszeit eingeschobene Farce, deren Titel lautet: Farce de l'Aveugle et de son Varlet Tort, composée par Maistre François Briand, Maistre des escolles de Sainct Benoist en la cité du Mans, faisant partie de quatre histoires par personnaiges sur quatre évangilles de l'Advent a jouer par les petis enfans les quatre dimenches de l'Advent de ce présent an mil cinq cens et douze.

Der Inhalt ist äußerst dürftig. Ein Blinder, namens Thonault und sein misgestalteter Diener Jamet treiben sich auf der Straße herum, sich gegenseitig anschreiend; sie suchen durch Betteln ihren Lebensunterhalt zu verdienen. Jamet, ein richtiger, durchtriebener Taugenichts, betrügt seinen Herrn, wo er nur kann; er räumt die Taschen seines Herrn aus, eignet sich dessen Habe an und ißt allein und hinterrücks den hübschen, durchwachsenen Speck auf, den sie von dem „gros paillart" bekommen haben. Der Blinde ist aber von den guten Charaktereigenschaften seines Dieners und Führers so fest überzeugt, daß er ihm gern seine Tochter zur Frau geben will. Dann kommt plötzlich der Blinde auf Jesus zu sprechen:

„As tu ouy parler d'un prophète
Qui a terrible chose faiete,
Par tout ce pays, ainsy qu 'on dit?

„Es verhält sich so; das Kammerkätzchen, „la grosse fessue", hat es auch gesagt." So springt mehrere Male das Gespräch ganz unerwartet und in roher Weise von Christus auf die Zofe und von dieser wieder zum Heiland, wobei es an gemeinen Ausdrücken nicht fehlt. Nachdem die beiden Bettler übereingekommen sind, den Heiland aufzusuchen, machen sie sich auf den Weg; aber der Blinde fühlt, daß er sich in diesem Aufzuge nicht zeigen kann: der Diener soll ihn rasieren. Das ist nun ein willkommenes Vergnügen für Jamet, der statt Seife zum Ergötzen der Zuschauer „moret ou quelque autre chose" verwendet. Nun befiehlt Thonault dem Diener, den Spiegel vor ihm aufzustellen, da er vorgibt, noch einen Schimmer von dem Bilde zu empfinden. Aber Jamet läßt ihn „mirer en ses fesses", was Veranlassung zu neuen Witzen und zu unbändigen Lachsalven gibt. Hat dann der getreue Diener seines Herrn diesen noch gehörig naßgespritzt, ziehen sie dem Markte zu, wo es Jamet einfällt, die Rolle einer Frau zu spielen, indem er eine Frauenstimme nachahmt. So foppt er den blinden Thonault. Mit Vers 167 kommen die beiden Bummler zum Heiland, der in seiner Allgüte beide heilt. Mit Worten des Dankes von Seiten der Geheilten endigt das Werk.

Diese Farce steht einzig da in dem ganzen Repertoir, weil in ihr Jesus auftritt, und weil sie dadurch am deutlichsten noch ihre Beziehungen zum geistlichen Drama verrät, mehr noch als die in Mysterien eingeschobenen Farcen No. 14 und 53 des neuen Repertoirs. Auffallend ist bei der ersten Erwähnung des Heilandes die rohe Sprache und das Abirren nach gemeinen Witzeleien. Die Komik ist reine Situationskomik. Schon durch die Gebrechen der handelnden Personen suchte der Dichter Lacherfolge zu erzielen; der Rasierakt ist mit etwas Gewalt herangezogen, lediglich um mit dieser Grobkomik auf das Publikum zu wirken. Das Ganze macht den Eindruck von künstlich aneinander gereihten, episodenhaften Szenen, die organisch nicht zusammengehören. Der Stoff wurzelt nicht im Volksleben: der erste Teil — bis Vers 167 — bietet komische Intermezzi; der zweite ist wiederum so gehalten, daß er schlechthin nicht zum Genre der Farce paßt. —

A. Thomas beschreibt in der Romania XXXVIII (1909) Pag. 177 u. ff. einige Neuerwerbungen von Manuskripten der Pariser Nationalbibliothek und zwar Manuskripte von Farcen, Moralités, Mystères etc. Es sind im ganzen 14 Nummern; für die Farcen kommen in Betracht No. 1, 2, 5 und 6; davon stellen aber die letzten drei Nummern, ebenso wie die pag. 179

erwähnte Farce du fripier et de la fripière, derartige Fragmente dar, daß sie nicht wohl in unser Farcenrepertoir aufgenommen werden können.

Obschon No. 1 mit seinen 354 Versen gegenüber etwa 440 zu erschließenden auch nur ein Fragment ist, bereichert es dennoch unser Repertoir, da nur einzelne Verse verstümmelt sind resp. fehlen, ohne dem klaren Verlaufe der Handlung erheblich Abbruch zu tun.

No. 108. La Mandelette.

Die Handschrift stammt aus der Zeit 1450—1475. Das Stück handelt von der Bezähmung der widerspenstigen Jungfrauen, die nach Vollendung eines Weidenkörbchens durch den Diener nicht auf Wunsch sagen wollen: „Dieu le benie, qu'elle est belle!" Auf den Streit zwischen Varlet und der Zofe Miquelette, seiner Nichte, eilen der Kaufmann und „la demiselle" herbei, welch' letztere auf die Seite von Miquelette tritt, aber vom Vater durch saftige Hiebe zur Vernunft gebracht wird. Daraufhin macht sie auch Miquelette gefügig, nachdem der Varlet diese gehörig durchgeprügelt hat.

Die Zahl der Farcen, in denen die Frauen diese entehrende Behandlung erfahren, wird durch diese Farce vermehrt. Sie ähnelt deshalb sehr den Stücken: Le pont aux ânes; L'obstination des femmes und Le savetier, Marguet, Jaquet et Proserpine. Die Farce ist durchgehends decent gehalten, was für diese Periode etwas Auffälliges ist und auf einen Dichter schließen läßt, der mit diesem Stück sich gegen die grobe Art anderer Farcendichter auflehnen wollte, indem er zeigte, daß man auch ohne Lascivitäten die Menge unterhalten kann. Zwar Gelegenheit zu komischen Verwicklungen und zur Entwicklung von geistvollen Witzen ist nicht gegeben. Die Austeilung der Schläge bildet den Hauptanlaß zur Erheiterung der zuschauenden Menge.

Tabelle über die Farcen.

(S. 22 ff.)

Die Zahlen lassen ein Schwanken von 2—3 Jahren zu.
Der Zusatz „um“ bedingt ein Schwanken von wenigstens 5—8 Jahren.

* = Répertoire des Enfants-Sans-Soucy.
† = Répertoire des Bateleurs.
‡ = Répertoire des Basochiens.
▪ = Farces scolaires.

No. nach Petit de Julleville.	No. des neuen Farcenrepertoirs	Titel der Farce nach Petit de Julleville.	Das Stück ist eine: Farce	Moral.	Sottie	Zahl der auftretenden Personen	Gefunden in	Quelle	Zeit	Verszahl	Bemerkungen
4	1	Le garçon et l'aveugle	1	—	—	2	Jahrbuch für rom. Litter. VI 163	—	1277	270	P. Meyer im Jahrbuch VI 163 Creizenach I 398 Lintilhac II 92
5	2	Maitre Trubert et Antroignart	1	—	—	5	Oeuvres VII 155	—	1359	628	par Eustache Deschamps Creizenach I 399 Lintilhac II 102
66‡	3	L'abbesse et les soeurs	1	—	—	5	Le Roux II 14	—	1510	352	Toldo 294
67*	4	Un amoureux	1	—	—	4	Viollet Leduc I 212	—	1530	241	Toldo 258
68*	5	Deux amoureux récréatifs. et joyeux	1	—	—	2	Le Roux II 34 Fournier 307 Picot 70	—	1541	330	par Clément Marot Toldo 211
69†	6	L'antechrist et trois femmes	1	—	—	4				320	ist mir nicht zugänglich gewesen

70†	7	L'arbalète,	1	—	—	2	Le Roux I 5 Mabille I 1	—	Anfang des XVI. Jahrh.	500	
71‡	8	L'Aventureux, Guermonset, Guillot et Rignot	1	—	—	4	Le Roux III 15 Mabille I 155	—	1525	493	Toldo 286
72†	9	Un aveugle, son valet et une tripière	1	—	—	3	Le Roux I 12 Mabille I 80	—	um 1450	124	
73‡	10	Le badin, la femme, la chambrière	1	—	—	3	Viollet Leduc I 271	—	1520	341	Toldo 253
74	—	La basoche, les deux suppots, Monsieur Rieu	—	—	1						
75‡	11	Les bâtards de Caux	1	—	—	5	Le Roux III 7	—	Mitte des XV. Jahrh.	280	
76†	12	Le bâteleur, son valet, Binette et deux femmes	1	—	—	5	Le Roux IV 10 Fournier 322	—	1520-1540	280	Toldo 319
77	—	Bien mondain, Honneur spirituel, Pouvoir temporel et la femme	—	—	1						
78■	13	La bouteille	1	—	—	4	Le Roux III 6	—	um 1540	320	es treten tatsächlich nur 3 Personen auf; la bergère kommt wohl erst im Schlußgesang hinzu
79	14	Le brigand, le vilain, le sergent, la femme du vilain, la femme du sergent, la tavernière	1	—	—	6	Fournier 8	—	1420	278	eingeschoben ins Leben des heiligen Fiaker
80‡	15	Trois brus et deux ermites	1	—	—	5	Le Roux II 13	—	um 1500	305	Toldo 293

No. nach Petit de Julleville	No. des neuen Farcenrepertoirs	Titel der Farce nach Petit de Julleville	Das Stück ist eine			Zahl der auftretenden Personen	Gefunden in	Quelle	Zeit	Verszahl	Bemerkungen
			Farce	Moral.	Sottie						
81‡	16	Les chambrières	1	—	—	4	Viollet Leduc II 435	—	um 1530	248	Toldo 242.
82‡	17	Un chaudronnier	1	—	—	3	Viollet II 105 Fournier 340	—	1530	195	Toldo 229.
83‡	18	Le chaudronnier, le savetier et le tavernier	1	—	—	3	Viollet II 115	—	Anfang des XVI. Jahrh.	199	Toldo 199.
84		Les chroniqueurs	—	—	1						
85		Les cinq sens de l'homme	—	1	—						
86‡	19	Colin, fils de Thenot le maire	1	—	—	4	Viollet II 388 Mabille II 5	—	1520	370	Petit de Julleville liest Thenot, während Viollet-Leduc und Jacob im Testament de Pathelin Thevot lesen. Toldo 287.
87‡	20	Colin, qui loue et dépite Dieu	1	—	—	3	Viollet I 224	Erste Facetie von Poggio	1525	542	Toldo 248.
88‡	21	Trois commères et un vendeur de livres	1	—	—	4	Mabille II	—	1530	214	
89‡	22	Le conseil au nouveau marié	1	—	—	2	Viollet I 1	—	um 1510	262	Toldo 209.
90‡	23	La cornette	1	—	—	5	Fournier 438	—	1535	385	par Jehan d'Abundance. Toldo 263.

91■	24	Le couturier, Esopet, le gentilhomme et la chambrière	1	—	—	4	Viollet II 158	a. d. Disciplina clericalis des Peter Alphonso	um 1500	385	Toldo 189.
92*	25	Le couturier, son valet, deux jeunes filles et une vieille	1	—	—	5	Le Roux I 20 Mabille II	—	Ende XV	260	
93		Les cris de Paris	—	—	1						nach Picot eine Sottie. No. 19 in der Romania VII 298.
94	26	Le curia	1	—	—	3		—	1595	400	ist mir nicht zugänglich gewesen. Toldo 263. Siehe Romania XVII 237.
95‡	27	Le cuvier	1	—	—	3	Viollet I 32 Fournier 192 Picot 1	—	1460-1500	331	Toldo 224.
96	28	Le débat d'un jeune moine et d'un vieux gendarme	1	—	—	4		—		390	ist mir nicht zugänglich gewesen.
97‡	29	La femme, le badin et deux voisins	1	—	—	4	Le Roux III 10	—	1480-1490	444	Toldo 300.
98‡	30	Les femmes et le chaudronnier	1	—	—	3	Viollet II 90	—	1510-1520	282	Toldo 216.
99		Les femmes qui aiment mieux suivre Folconduit	—	1	—						
100‡	31	Les femmes qui demandent les arrérages de leurs maris et les font obliger par nisi	1	—	—	5	Viollet I 111	—	Ende XV	309	Toldo 214.
101‡	32	Les femmes qui font refondre leurs maris	1	—	—	5	Viollet I 63	—	1558	608	Toldo 230.

No. nach Petit de Julleville	No. des neuen Farcenrepertoirs	Titel der Farce nach Petit de Julleville	Das Stück ist eine: Farce	Moral.	Sottie	Zahl der auftretenden Personen	Gefunden in	Quelle	Zeit	Verszahl	Bemerkungen
102‡	33	Deux filles, deux mariées, la vieille, le vieillard et les quatre hommes	1	—	—	10	Fournier 344	—	1544	746	par Marguerite de Navarre. von Fournier: La Vieille genannt. Toldo 211.
103		La folie des gorriers	—	—	1						
104		Folie Bombance	—	—	1						
105		Dialogue du fou et du sage			1						
106■	34	Frère Guillebert	1	—	—	4	Viollet I 305	—	1505	521	Toldo 251.
107‡	35	Frère Philibert	1	—	—	4	Le Roux IV 3	—	1540	157	Toldo 213.
108		Trois galants et Phlipot	—	—	1						nach Picot eine Sottie No. 21 aus Romania VII.
109		Deux galants et santé	—	—	1						
110		Trois galants et un badin	—	—	1						
111		Trois galants, le monde et ordre	—	–	1						
112†	36	Le gaudisseur et le sot	1	—	—	2	Viollet II 292	aus einem Monolog: de bienboire	1540	224	Des Granges: De scenico soliloquio pag. 77. Toldo 285.
113		Les gens nouveaux	—	—	1						

114†	37	Un gentilhomme et son page	1	—	—	2	Le Roux I 8 Mabille I	aus einem unbek. Monologe	1465	262	Des Granges: De scenico soliloquio pag. 78. Toldo 285.
115‡	38	Un gentilhomme, Lison, Naudet, la damoyselle	1	—	—	4	Viollet I 250		Anf. XVI	415	Toldo 274.
116	39	Georges le veau	1	—	—	4	Viollet I 380		um 1500	409	Toldo 259.
117■	40	Guillerme qui mangea les figues du curé	1	—	—	4	Viollet I 328	aus: Les facétieuses Nuits de Straparole. V 3	1560	428	
118‡	41	Les hommes qui font saler leurs femmes	1	—	—	5				304	ist mir nicht zugänglich gewesen. Toldo 232.
119‡	42	Hubert, la femme, le juge et le procureur	1	—	—	4	Viollet I 94	--	1476	301	geht oft unter dem Namen: la farce du pect. Toldo 233.
120‡	43	Jean de Lagny, Messire Jean, Tretaulde, Olive, Perrette Venez-tôt, le juge	1	—	—	6	Le Roux II 8	—	1520	417	Toldo 236.
121■	44	Jenin, fils de rien	1	—	—	4	Viollet I 351	—	1525	474	Toldo 306.
122†	45	Jéninot qui fit un roi de son chat	1	—	—	3	Viollet I 289	—	Anf. XVI	337	Toldo 322.
123‡	46	Deux jeunes femmes et maître Antitus	1	—	—	5	Picot 97	—	1510-1520	304	Toldo 227.
124‡	47	Jolyet, la femme et le père	1	—	—	3	Viollet I 50	—	Ende XV	283	Toldo 240.

No. nach Petit de Julleville	No. des neuen Farcenrepertoirs	Titel der Farce nach Petit de Julleville	Das Stück ist eine: Farce	Moral.	Sottie	Zahl der auftretenden Personen	Gefunden in	Quelle	Zeit	Verszahl	Bemerkungen
125		Les langues émoulues	—	—	1						
126‡	48	Lucas, le bon payeur, Fine Mine et le vert galant	1	—	—	4	Fournier 375	—	1518	340	Toldo 246.
127■	49	Mahuet badin, natif de Bagnolet	1	—	—	4	Viollet II 80	—	um 1500	196	Toldo 299.
128■	50	Le maître d'école, la mère et les trois écoliers	1	—	—	5	Le Roux IV 9 Fournier 412	—	1520	198	
129■	51	Maître Mimin étudiant	1	—	—	5	Viollet II 338 Fournier 314	—	1530	413	Toldo 308.
130■	52	Maître Mimin goutteux, son valet sourd et le chaussetier	1	—	—	3	Viollet II 176 Fournier 370	—	1530	278	Toldo 320.
131		Le malade	—	1	—						par Marguerite de Navarre.
132	53	Malbec, Malegorge, Maleguêpe	1	—	—	3		—	1475		ist mir nicht zugänglich gewesen.
133‡	54	Les malcontentes	1	—	—	4	Le Roux IV 1	—	1558	561	Toldo 211.

134†	55	Le marchand de pommes, l'appointeur, le sergent et deux femmes	1	—	—	5	Le Roux IV 11	—	Mitte XVI.	247	Toldo 320.
135		Marchandise, Métier, Peu d'acquêt, le Temps qui court et grosse Dépense	—	1	—						
136		Marchebeau, Galop, Amour et Convoitise	—	1	—						
137‡	56	Un mari jaloux qui veut éprouver sa femme	1	—	—	4	Viollet I 128	—	1525	383	Toldo 261.
138‡	57	Le mari, la femme, le badin, l'amoureux	1	—	—		Viollet I 179	—	um 1500	339	Toldo 321.
139‡	58	Deux maris et leurs deux femmes	1	—	—	4	Viollet I 145 Picot 115	—	um 1510	635	Toldo 218.
140		Martin Bâton qui rabat le caquet des femmes	—	1	—						
141‡	59	Le médecin, le badin, la femme, la chambrière	1	—	—	4	Le Roux II 15 Mabille I	No. 35 aus Le grand parangon des Nouvelles nouv.	1540	382	Toldo 264.
142‡	60	Le médecin qui guérit toutes sortes de malad.	1	—	—	4	—	—	Anf. XVI.	322	
143		Les menus propos	—	—	1						
144		La mère de ville, le valet, les gardes	—	—	1						

No. nach Petit de Julleville.	No. des neuen Farcenrepertoirs	Titel der Farce nach Petit de Julleville.	Das Stück ist eine			Zahl der auftretenden Personen	Gefunden in	Quelle	Zeit	Verszahl	Bemerkungen
			Farce	Moral.	Sottie						
145‡	61	La mère, la fille, le témoin l'amoureux, l'official	1	—	—	5	Le Roux I 22 Mabille II	—	1465	362	Toldo 237.
146	62	La mère, le compère, Jouart, l'écolier	1	—	—	4	—	—		388	ist mir nicht zugänglich gewesen.
147■	63	La mère, le fils, lequel veut être prêtre, et l'examinateur	1	—	—	3	Viollet II 373 Le Roux III 17	—	um 1500	287	Toldo 307.
148‡	64	Messieurs de Mallepaye et de Baillevent	1	—	—	2	Fournier 113	—	1477	360	par Villon. Romania XVI 465.
149■	65	Messire Jean, le badin, sa mère et le curé	1	—	—	4	Le Roux II 6	—	Anf. XVI.	464	
150		Métier, Marchandise, le berger, le Temps, les gens	—	1	—						
151	66	Le meunier de qui le diable emporte l'âme	1	—	—	6 u. Chor der Teufel	Jacob 235 Fournier 162 Mabille II	Fabliau de Rutebeuf: Le Pet au Vilain	1490-1496	493	attribuée à Andrieu de la Vigne Toldo 255.

152‡	67	Le meunier et le gentilhomme	1	—	—	4	—	Nouvelle XL. aus Le grand parangon von Nicol. de Troyes	1550	362	ist mir nicht zugänglich gewesen; nur im Auszug mir bekannt. Toldo 199.
153		Mieux-que-devant	—	—	1						
154		Le Monde, Abus, les sots	—	—	1						
155‡	68	La nourrice et la chambrière	1	—	—	3	Viollet II 417	—	Ende XV.	357	Toldo 318.
156‡	69	Le nouveau marié	1	—	—	4	Viollet I 11	—	1455	211	Toldo 214.
157‡	70	Le nouveau Pathelin	1	—	—	3	Jacob 119	—	1474	826	Toldo 197.
158‡	71	L'obstination des femmes	1	—	—	2	Viollet I 21 Fournier 126	—	Ende XV.	195	Toldo 228.
159■	72	Le pardonneur, le triacleur et la tavernière	1	—	—	3	Viollet II 50	—	1510	321	Toldo 297.
160‡	73	Le pâté et la tarte	1	—	—	4	Viollet II 64 Fournier 12	—	1470	294	Toldo 201.
161‡	74	Pathelin	1	—	—	5	neb. Génin, Jacob u. a. Fournier 86	—	1470	1599	
162		Pattes ouaintes	—	—	1						
163‡	75	Les pauvres diables	1	—	—	6	Le Roux I 15	–	1540	350	

No. nach Petit de Julleville	No. des neuen Farcenrepertoirs	Titel der Farce nach Petit de Julleville	Das Stück ist eine: Farce	Moral.	Sottie	Zahl der auftretenden Personen	Gefunden in	Quelle	Zeit	Verszahl	Bemerkungen
164		Le pèlerin, la pèlerine et deux petits enfants	—	—	1						
165		Le pèlerinage de mariage	—	—	1						
166		Les trois pèlerins et Malice	—	—	1						
167■	76	Pernet, la mère et le maître	1	—	—	3	Viollet II 360	—	1525	221	Toldo 306.
168‡	77	Pernet qui va au vin	1	—	—	3	Viollet I 195	—	1525	309	
169‡	78	Peu-File, Jeanne et Pernette	1	—	—	4	Romania 1881 pag. 533	—	Ende XV.	111	Paul Meyer: Les trois commères.
170		Peuple français, Joyeuseté, Le Vigneron, Jeuin-ma-flûte et bon Temps	—	—	1						
171	79	Poucette et l'amoureux transi	1	—	—	5				126	ist mir nicht zugänglich gewesen.
172■	80	Le pont aux ânes	1	—	—	4	Viollet II 35 Fournier 148	—	1480	286	Toldo 221.

173‡	81	Le porteur d'eau	1	—	—	4 u. Chor der Gelad.	Fournier 456	—	1532	294	Toldo 238. Anm.
174‡	82	Le poulailler à quatre personnages	1	—	—	4	Le Roux III 4 Mabille II	—	1500	353	Toldo 243.
175‡	83	Le poulailler à six personnages	1	—	—	6	Le Roux II 4	—	1500	743	Toldo 273.
176	84	La présentation des joyaux	1	—	—	2	Picot 181	aus einem Monologe	XVI.	134	
177		Le jeu du Prince des sots et Mère Sotte	—	—	1						
178†	85	Le ramonneur de cheminées	1	—	—	4	Viollet II 189	—	1520	330	Romania XVI. 488.
179‡	86	Le rapporteur	1	—	—	4	Le Roux II 7	—	1535	510	Toldo 314.
180		Raoullet, Ployart, Doublette, Mausecret, Faire, Dire, le Seigneur de Balletreu	—	—	1						
181		La réformeresse, le badin, trois galants et un clerc	—	—	1						nach Picot eine Sottie. Romania VII No. 20.
182‡	87	La résurrection de Jenin Landore	1	—	—	4	Viollet II 21	—	1515	242	
183‡	88	Le retrait	1	—	—	4	Le Roux III 13 Mabille II	No 72 der c. n. n.	1500	485	Toldo 261.

No. nach Petit de Julleville	No. des neuen Farcenrepertoirs	Titel der Farce nach Petit de Julleville	Das Stück ist eine			Zahl der auftretenden Personen	Gefunden in	Quelle	Zeit	Verszahl	Bemerkungen
			Farce	Moral.	Sottie						
184‡	89	Robinet Badin, la femme veuve, la commère et l'oncle Michault	1	—	—	4	Le Roux III 14 Mabille I	Sermo: De viduitate von Raulin	1490	285	Toldo 323.
185		Le roi des sots	—	—	1						
186	90	La ruse, mechanceté, obstination d'aucunes femmes	1	—	—	4		—	—	240	ist mir nicht zugänglich gewesen.
187‡	91	Le savetier	1		—	3	Viollet III 128	—	1500	202	Toldo 261.
188‡	92	Le savetier Calbain	1	—	—	3	Viollet II 140 Fournier 277	—	1500	300	Toldo 226.
189‡	93	Le savetier, Marguet, Jaquet, Proserpine et l'hôte	1	—	—	5	Le Roux IV 14	—	1510	302	Toldo 223.
190■	94	Les deux savetiers	1	—	—	3	Fournier 210 Mabille I	—	1506	296	Toldo 191.
191		Science et son clerc, Anerie et son clerc	—	1	—						

192	95	Seigne Peyre et Seigne Joan	1	—	—	2						ist mir nicht zugänglich gewesen.
193		Les sobres sots et les scieurs d'Ais	—	—	1							
194		Le sots nouveaux farcés	—	—	1							
195		La sottie de Genève	—	—	1							
196		La sottie de Genève	—	—	1							
197		Les deux soupiers de Moville, la femme soupière, l'huissier, l'abbé	—	1	—							
198†	96	Le sourd, son valet et l'ivrogne	1	—	—	3	Le Roux I 21	—	Anf. XVI.	145	Toldo 320.	
199		Le testament de Carmentrant	—	—	1							
200‡	97	Le testament de Pathelin	1	—	—	4	Jacob 173	—	1520	559	Toldo 199.	
201		Les théologastres	—	1	—							
202†	98	Tout-Ménage, Besogne-faite, la chambrière et le fou	1	—	—	3	Viollet II 406	—	1500	255		
203		Tout, Rien, Chacun	—	1	—							
204		Les trompeurs	—	—	1							
205		Trop, Prou, Peu, Moins	—	1	—							
206†	99	Le troqueur de maris	1	—	—	4	Le Roux III 19	—	1550-1560	227	Toldo 232.	
207		Va-partout, Ne-te-bouge, Tout le monde et bon Temps	—	—	1							
208		Les veaux	—	—	1							

No. nach Petit de Julleville	No. des neuen Farcenrepertoirs	Titel der Farce nach Petit de Julleville	Das Stück ist eine: Farce	Moral.	Sottie	Zahl der auftretenden Personen	Gefunden in	Quelle	Zeit	Verszahl	Bemerkungen
209†	100	Le vendeur de livres	1	—	—	3	Le Roux II 17	—	1530	223	
210		Verdier, Rouge-Gorge, Jaune-bec, Bruits d'amours, Cuider, Plaisante Folie	—	1	—						dite: La Pipée.
211‡	101	Le vieil amoureux et le jeune amoureux	1	—	—	2	Le Roux I 7 Fournier 382	—	1545	161	
212		Le vilain et son fils	—	1	—						nach P. Paris eine Moralität.
213		Le voyage de Frère Fecisti	—	1	—						
†	102	La confession de Margot	1	—	—	2	Viollet I 372	—	XVI	168	
■	103	La fontaine de jouvence	1	—	—	3	Bulletin du bibliophile 15.6.00	—	1525-1530	198	par Arcelin (Picot). Toldo 215.
‡	104	La fille abhorrant mariaige	1	—	—	2	Lacour: Deux farces inédites	—	1540	662	par Marguerite de Navarre.
‡	105	La vierge repentie	1	—	—	2	Lacour: Deux f. inédites	—	1540	202	par Marguerite de Navarre.

‡	106	Le fol, le mari, la fame et le curé	1	—	—	4		—	XV. Jahrh.	—	aus dem Catalog der: Codici Ashburnhamiani der Bibloth Laurent. in Florenz.
*	107	L'aveugle et son varlet tort	1	—	—	3	Bibliothèque nationale de Paris 8° γ Pièce 492	—	1512	252	par François Briand.
‡	108	La mandelette	1	—	—	4	Romania 38 pag. 177	—	1450-75	Fragment 354	weist nach der Picardie.

Beiträge zur Zeitbestimmung der Farcen.

Handelt es sich alsdann darum, das so gewonnene Farcenrepertoir chronologisch zu ordnen, um daraus eventuell Schlüsse über eine fortlaufende Entwicklung zu gewinnen, so stellen sich in dieser Beziehung nicht unerhebliche Schwierigkeiten in den Weg, da bei der größten Zahl der Farcen der Verfasser unbekannt ist. Es müssen da andere Criterien mit herangezogen werden, die dann oft selbst nicht ganz einwandfrei sind und infolgedessen eine ganz praecise zeitliche Normierung nicht immer zulassen. Erwähnt muß noch werden, daß selbst namhafte Kenner dieser Literaturepoche bezügl. der Zeit erheblich von einander abweichen.

Die Zeitbestimmung wird sich ermöglichen lassen:

I. *nach dem Verfasser.*

Hierher gehören 9 Farcen: 2, 5, 23, 33, 64, 66, 103, 104, 105.

No. 2. par Eustache Deschamps. Zeit: 1359.

No. 5. par Clément Marot. Zeit: 1541.

Nach Picot, dem man sich vollständig anschließen darf, ist das Stück so fein durchdacht und so vollendet, daß nur ein Dichter im reifen Lebensalter es geschrieben haben kann. (1495—1544.)

No. 23. par Jehan d'Abundance.

Nach Frères Parfaict für das Jahr 1535 anzusetzen.

No. 33. par Marguerite de Navarre. (1492—1549.)

Druck 1547. Wahrscheinlich um 1544 verfaßt.

No. 64. par Villon.

Nach Fournier: um 1480. Nach Picot: 1477. (Recueil XXXIX.)

No. 66. par Andrieu de la Vigne. (1457—1527.)

Aufgeführt wurde die Farce zuerst am 9. Okt. 1496 in Seurre; man trifft wohl das Richtige, wenn als Zeit: 1490 —1496 angesetzt wird.

No. 103 par Arcelin.

Nach Picot: 1525 ou 1530.

No. 104 und No. 105 par Marguerite de Navarre.

Die Bestimmung findet in den Stücken selbst keine Anhaltspunkte; aber ein Vergleich mit den anderen Werken der Dichterin und mit den ähnlichen Stoffen Marots läßt vermuten, daß die Farcen um 1540 entstanden sind.

II. *nach der ursprünglichen Verbindung mit dem Heiligenleben.*

Hierher gehören 2 Farcen: 14 und 53.

No. 14. eingeschoben in das Leben des heil. Fiacre. Erste Handschrift und Zeitverhältnisse weisen auf: gegen 1420.

No. 53. eingeschoben in das Mysterium der Passion: um 1475.

III. *nach den ersten Drucken.*

Diese Bestimmung liefert die unsichersten Resultate, wenn nicht noch andere Erwägungen dazu treten.

Hierher gehören 5 Farcen: 22, 27, 74, 81, 94.

Nr. 22. Druck 1547. Nach Handlung und Komik eher anzusetzen; um 1510.

No. 27. Druck 1545.

Nach Fournier: Zeit Louis XII, also angehendes XVI Jahrh.

Nach Picot: II. Hälfte des XV. Jahrh.

Nach Hist. litt: vielleicht XIV. Jahrh.

Sprache, Komik und Führung der Handlung rechtfertigen: 1460—1500.

No. 74. Druck 20. XII. 1490.

Das Stück läßt sich aber nach den Nachahmungen, die es infolge seines hohen Kunstwertes nach sich gezogen hat, noch besser fixieren. Der deutsche Humanist Reuchlin studierte 1478 in Orléans und sah hier jedenfalls eine Aufführung des Pathelin; denn nach Deutschland zurückgekehrt, schrieb er 1498 seine Schulkomödie „Henno", die den Pathelin als Vorlage so deutlich erkennen ließ, daß Melanchthon die Handlung des Reuchlinschen Stückes eine fabula gallica nannte.

Le nouveau Pathelin als direkte Nachahmung des Pathelin wurde 1474 geschrieben; Pathelin mußte damals schon gut bekannt sein. Zeit: 1470.

No. 81. Druck und Ausgabe 1632. Das Stück ist dem ganzen Charakter nach entschieden viel älter; ich datiere um 1532.

No. 94. Gedruckt 1530 zusammen mit der Moralität: Mundus, Caro, Desmonia, die schon 1520 in Nancy aufgeführt wurde. Frères Parfait setzt 1505, Fournier 1506 an.

IV. *nach den vorkommenden Namen und Zeichen.*

Hierher gehören 10 Farcen: 12, 21, 24, 34, 46, 71, 80, 97, 99, 100.

No. 12. Anspielung auf die Namen der berühmtesten Farceurs der damaligen Zeit veranlaßt Fournier, als Zeit das XVI. Jahrhundert unter Franz I. anzusetzen; es handelt sich etwa um 1520—1540.

No. 21 und No. 100. Zwei ziemlich gleiche Stücke, die die Zeitbestimmung nach Büchern, die der fliegende Buchhändler veräußern will, gestatten.

La Farce Jenin aux Fiseaux
Le Testament Maistre Mimin
Et Maistre Pierre Pathelin
Et les Cent Nouvelles nouvelles
Pour dames et pour damoyselles
Qui ayment a passer le temps.

Gehen wir von den Cent Nouvelles nouvelles aus und wählen die ersteren Ausgaben, so würden wir die Zeit 1513 oder 1514 bestätigt finden, die von mehreren Literarhistorikern angegeben wird. Aber die Erwähnung des Testament Maistre Mimin will dazu schlecht passen; denn dieses hängt doch unzweifelhaft mit No. 52 eng zusammen. Da No. 52 frühestens 1528—1530 enstanden sein kann, so würde meines Erachtens 1530 auch das früheste Datum für die vorliegenden Farcen sein können; dazu würde auch eine Pariser Ausgabe der C. N. N. wohl stimmen.

No. 24. Das Stück ist unterzeichnet:

C'est Esopet, le soumuliste de Navarre.

Soumuliste ist ein Schüler, der der Philosophie, dem Studium der summulae, oblag. Dieses Studium hatte erst recht eingesetzt mit dem Humanismus. Dazu kam, daß der berühmte Kanzelredner Raulin, der über einen Schatz von Anekdoten, Geschichtchen und dramatischen Novellen verfügte, seit 1481 Grand maître du collège de Navarre war; in diese Zeit fällt das vorliegende Stück.

No. 34. Unterzeichnet ist das Stück:

Du jeune clergié de Meulleurs. MPV. Der Bogen des P. scheint zu kurz geraten zu sein: man korrigiere in MDV; und man hat 1505 als Jahr des ersten Druckes, das den Schluß auf Annahme des Jahres 1505 auch als Entstehungsjahr berechtigt erscheinen läßt.

No. 46. Anspielung auf den berühmt gewordenen Maître Antitus, der als Feinschmecker in „La condamnation des Banquets" und von Rabelais im Gargantua erwähnt wird und 1506 gestorben ist. Zeit: 1510—1520.

No. 71. Fluch: par notre Dame de Boulogne, der nur unter Ludwig XI gang und gebe war. Zeit: Ende XV.

No. 80. Es wird das Buch: L'évangile des quenouilles erwähnt, das 1476 zur ersten Ausgabe gelangte. Zeit: um 1480.

No. 97. Petit will das Stück ins XV. Jahrh. verweisen, was Creizenach akzeptiert hat. Jacob setzt es in seinem Recueil, pag. 179, für die Zeit 1480—1490 an und hält den Zeitpunkt, den Frères Parfaict annehmen: um 1520 nicht für richtig als „trop éloignée de celle de la grande vogue du pre-

mier Pathelin". Einerseits erstreckte sich aber die große Welle, die der Pathelin hervorrief, auf Jahrzehnte, sodaß das Testament als kaum merkliches, unbedeutendes Wellchen in den äußersten Kreis der Bewegung zu stehen kam, andererseits gibt uns eine Stelle im Testament selbst einen weiteren Anhaltspunkt. Pathelin sagt, als er sich anschickt, zur Gerichtssitzung zu gehen:

Colin Thevot[1]) est en l'amende,
Et aussi Thibault Boutegart,
S'ils ne comparent vers la Court,
En la somme de cent tournois.

Dieser Colin Thevot ist der gleiche der Farce No. 19, der grant filz Colin, der Held, „fier comme ung lion", der einer armen Bauersfrau einen Hahn und ein Huhn getötet hatte. Diese Farce hat also zu der Zeit, als das Testament entstand, sich großer Beliebtheit zu erfreuen gehabt. No. 19 stammt aus 1520. Wir müssen demnach auch für No. 97 1520 ansetzen.

No. 99. Es findet sich im Stücke das Wort huguenote; das Stück datiert deshalb etwas später, als 1520. (Répertoire pag. 241.)

V. *nach erwähnten Ereignissen.*

Hierher gehören 19 Farcen: 1, 8, 13, 15, 19, 20, 32, 43, 48, 50, 52, 54, 56, 65, 68, 75, 77, 87, 98.

No. 1. Anspielung auf Karl von Anjou, der 1266 zum König von Sicilien gekrönt worden ist, wahrscheinlich aus 1277.

No. 8. Satire auf den „soldat fanfaron". Anspielung auf die Sporenschlacht (16. Aug. 1513) und in Vers 411 auf die Einnahme von Hesdin (1521). Zeit: 1525.

No. 13. Der Sohn, der in diesem Stück den badin vertritt, kommt auf die schlechten Zeiten zu sprechen und dann auch auf den Glauben; alles geht dadurch rückwärts. Da fällt der Nachbar mit seinem Rate ein:

Fuyons nouvelle invention
qui est dangereuse et perverse.
ce n'est que toute abusion.

Er meint damit die Reformation, die große Fortschritte in Frankreich macht und die Gemüter, selbst auf den Dörfern, aufregt. Zeit: um 1540

No. 15. Toldo sagt pag. 293: il y a déjà l'écho des idées nouvelles, um 1500.

No. 19. Fanfaronade, wie No. 8. um 1520.

No. 20. Anspielung auf die gensdarmes:

Sont ce criz de femme ou gensdarmes
que j'oy ainsi plaindre et crier.

[1]) richtiger vielleicht: Thenot, aufgefaßt als Diminutif von Anthoine.

Diese Waffengattung war 1521 zum zweiten Male eingerichtet, aber ebenso wenig beliebt, wie die 1480 aufgehobene.

Eine Rolle spielt neben dieser geschichtlichen Reminiscenz die poetische Gestaltung der Liebesszene. (13 Strophen mit je 8 Versen. Reimstellung ab ab bc bc.) Beide Daten weisen auf 1525.

No. 32 und No. 54. In beiden Farcen wird der Keuchhustenepidemie des Jahres 1557 Erwähnung getan. Zeit: 1558.

No. 43. Angespielt wird auf eine Verordnung von Franz I.:

Fransoys, par la grace de Dieu
Roy de France, et caetera. um 1520.

No. 48. Vers 1: Puisque sergens ne sont plus rien. Das war eine Folge des Ediktes von 1518, das gegen die sergens wegen der von diesen verübten Übergriffe vorging; sie verloren manche Befugnisse und waren dann nicht mehr das, was sie früher gewesen waren. Zeit: 1518.

No. 50. Eine Streitfarce gegen die Reformation, um 1520.

No. 52. Der schwerhörige varlet hat sich die Chroniques gargantuines, erschienen 1526, gekauft. Zeit: um 1530.

No. 56. Anspielungen auf Jenin, le temps nouveau, gensdarmes gestatten die Normierung der Zeit auf 1525.

No. 65. Die Theaterzensur ist strenger geworden:

Car la parole est abolye
D'un fol, fust-il roy, duc ou comte.

Zeit: Anfang XVI. unter Franz I.

No. 68. Die Verse:

Tu acouchas d'une fille a Nante
Que tu conceus d'ung franc archier

lassen die Farce in der zweiten Hälfte des XV. Jahrh. entstehen.

No. 75. Anspielung auf die Reformation, vers 1540.

No. 77. Der Fluch: Ventre sainct Gris und vor allem die Spottverse auf die gensdarmes lassen auf 1525 schließen.

No. 87. Der Krieg des Königs Franz I. in Oberitalien 1515 wird erwähnt.

No. 98. Krieg in der Lombardei (1500) spielt eine Rolle in den Versen:

Je viens tout droit de Lombardïe,
Ou j'ay veu donner de beaulx coups.
A peu que ne feux bien escoux
De ses Suisses et Milannoys.

VI. *nach Vergleichen mit anderen Werken.*

Hierher gehören 23 Farcen: 3, 16, 18, 29, 30, 31, 35, 36, 37, 40, 47, 49, 51, 58, 59, 85, 86, 88, 89, 91, 92, 93, 101.

No. 3. Die Erzählung findet sich bei Rabelais: Pantagruel III_{19}; nach meiner Ansicht ist diese von Rabelais der Farce entlehnt, sodaß die Farce das ältere Werk wäre. Dafür spricht die Erzählung derselben Anekdote bei Erasmus in seinen Colloquia. Zeit 1510.

No. 16. Nach Picot (Romania XV_{419}) hat die Farce mit dem sermon joyeux: Le caquet des bonnes chambrières einige Verse gemeinsam. Der Stoff war zu gleicher Zeit im Monolog und Farce beliebt. Der Sermon joyeux stammt aus 1530.

No. 18. Refrain der Lieder: Te rogamus, audi nos und Libera, nos, Domine findet sich auch in der Sottie No. 165 (Répertoire von Petit de Julleville) und scheint aus dieser auch übernommen zu sein. Die Sottie[1]) war verboten; ein humorvoller Farcendichter hat dann wenigstens die Lieder in seine Dichtung hinübergerettet. Da die Sottie aus der Mitte des XVI. J. stammt, so können wir die Farce auch um diese Zeit datieren.

No. 29. Pathelinade. Der Ehemann wird um seine Erbsen in der Stadt betrogen und gründlich von den beiden Städtern angeführt, die den Bauern unter falschem Namen in die Wohnung bestellen. Aber der Bauer kommt mit seinen Prinzipien:

Ouy, ouy, i'iray a veue de nez,
Et qui langue a, va bien a Rome

nicht weit. Gar bald merkt er, daß er der düpierte ist. 1480—1490.

No. 30 und No. 58. Picot datiert die zweite Farce um das Ende des XV. oder an den Anfang des XVI. J. No. 30 und 58 haben aber in einigen Versen, in denen sich gerade sehr wichtige Tendenzen äußern, auffällige Übereinstimmungen:

No. 30.	No. 58.
Faisons le tout secretement,	Quand on ne le faict qu'en cachettes,
Il sera demy pardonné	Le peché est tout pardonné
und	und
Dieu l'a permis.	L'eau benoiste efface tout.

No. 30 scheint die jüngere Farce zu sein. Zeit: 1510.

No. 31. Der juristische Anstrich und die Verordnung:

Laisson cela et revenon
A nostre homme

charakterisieren das Stück als Pathelinade; es fällt also Ende XV. J.

No. 35. Eine grobe Nachahmung der Farce No. 59. Frère Philibert hat die Rolle des Arztes übernommen und stellt die Krankheit nach dem Urin fest. Die Patienten in beiden

---

[1]) Répertoire du th. comique pag. 210 und pag. 391.

Farcen, le mari und Perrette Venez-Tost erhalten dasselbe Rezept:

Qu'on converse
Avec l'aultre genre.

No. 36. Nach Picot (Romania XVI 440) stammt die Farce aus dem sermon joyeux de bien boire. Beide Werke sollen nach ihm aus einer Zeit, wenn nicht gar vom gleichen Autor stammen. Er datiert deshalb: 1540.

No. 37. Das Auftreten des Edelmannes hat sprechende Ähnlichkeit mit dem der soldats fanfarons: geraubte Hühner und Flucht beim Anblick des Feindes spielen in deren Kriegsleben die Hauptrollen. Ferner findet sich eine Reminiscenz an Villon's Grand Testament (1461): Ouy, ouy, les neiges d'anten! Zeit: 1465.

No. 40. Wenn man annimmt, daß die Farce aus den Nuits facétieuses de Straparole V_3 entlehnt ist, so würde als Zeit der Abfassung 1560 anzusetzen sein.

No. 47. Hier finden sich Anklänge an „Les bâtards de Caux". (Mitte XV.) Die Mitgift der Frau Jolyets bestand aus: six vingz soubs en une bource, un rebequet et une lource, ung bassin, un pot, une poille et comment esse qu'on appelle ung auge a paistrier Dieu devant. Wenn man dazu die vielfach vorkommenden Reime ab, ab, bc, bc[1]) und die ganze Diktion des Stückes in Betracht zieht, so würde die Mitte des XV. vielleicht eher noch das letzte Drittel das Richtige treffen, denn die Verlegung des Stückes[2]) an das Ende des XIV. J. auf Grund des Verses:

Et ne suis je mie aussi gras
Qu'un veel, doy je dire un veau?

dürfte sehr verfrüht sein. Das Schwanken zwischen den Doppelformen ist doch nicht von solcher ausschlaggebenden Bedeutung für die Zeitbestimmung; denn hier liegt eine in der Zeit wohl bekannte Eigentümlichkeit im Munde der agierenden Personen, eine bewußte Charakterisierung des Milieus vor, mit der vielleicht eine komische Wirkung direkt beabsichtigt gewesen war.

No. 49. In dieser Farce sehe ich eine Pathelinade. Während in den Farcen 70 und 74 der sonst routinierte Kaufmann geschickt und listig übertölpelt wird, sollte in dieser Marktszene, die ich nicht auf das Niveau einer „simple badinerie" herabgedrückt wissen möchte, gezeigt werden, wie die Einfalt

[1]) Vergl. wegen einer ähnlichen Datierung den Aufsatz von Picot: Romania XVI, 482.

[2]) Magnin: Journal des Savants. Mai 1858 pag. 282.

vom Lande angeführt wird. Auch der Vers: Trompeurs sont voluntiers trompez deutet darauf. Zeit: um 1500.

No. 51. Toldo, pag. 308, gibt an, daß die Farce entstanden sei, als das ital. Theater mehr und mehr in Frankreich bekannt wurde. Das Latein, das Maître Mimin spricht, ist das Latein der Ärzte der ital. Comoedie, das Latein des Pedante de Belo (1529.) Fournier legt die Farce zeitlich zwischen Champfleury (1529) und das 2. Buch von Rabelais' Pantagruel (1532). Wir datieren: um 1530.

No. 59. Die Farce ist nach der Novelle No. 35 des: Le grand parangon des nouvelles nouvelles par Nicolas de Troyes gedichtet, eine Novellensammlung, die 1536 abgefaßt wurde. Zeit: 1540.

Nr. 85. Der Stoff scheint um 1520 fluktuierend gewesen zu sein, da nach Picot auch um diese Zeit ein sermon joyeulx d'ung ramoneux de cheminées dargestellt wurde.

No. 86. Diese Farce ist inspiriert durch den Erfolg von „La Cornette" (1535).

Hier spielen die beiden Neffen die rapporteurs, aber werden mißverstanden mit ihrem:

Elle va deça et dela
Devant, derriere et a travers.

Sie ziehen die Lehre:

Jamais ne vous en dirons rien
Tant que vivrons.

Dort hetzt der badin nicht allein Mann gegen Frau auf:

Que vous ales de cà, de la
Et retournes par cy, par la,

sondern auch die Frau gegen die Nachbarin, bis er nach einer saftigen Portion „de bois vert" einsieht: On n 'a que mal de raporter. Zeit: gegen 1535.

No. 88. Gearbeitet nach No. 72 der Cent Nouvelles nouvelles nouvelles. Diese sind 1432 verfaßt; da aber nicht anzunehmen ist, daß der Dichter der Farce nach dem Manusript oder nach der mündlichen Überlieferung die Farce niedergeschrieben hat, so kommt sicher die Zeit der ersten Drucke in Betracht, welche 1486—1505 herauskamen. Zeit: um 1500.

No. 89. Hier spielen die Beziehungen zu einer Predigt des Jean Raulin eine Rolle, der seit 1481 berühmter Kanzelredner war. Zeit: um 1490.

No. 91. Das Motiv der Teufelszene — das Entwischen des Priesters als Teufel zum Schrecken des Mannes, der von der Frau getäuscht werden soll — ist in diese Farce aus Le retraict hineingekommen; dem Dichter hat wahrscheinlich

diese Szene auf dem Theater gar zu gut, weil drastisch-komisch, gefallen, sodaß er sie nachzuahmen suchte bei dem Stande, der sonst sehr mit Spott überschüttet wurde. Zeit: um 1500.

No. 92. Der Schlußmonolog des Schuhmachers, die Überlegung, ob seine Frau die Geldbörse hat oder nicht, correspondiert mit dem des Tuchhändlers im Pathelin.

Elle l'a, non a, elle l'a prise;
Elle ne l'a pas prinse; sy a.
Non a; sy a; non a; sy a. Zeit: 1500.

No. 93. Die Volkslieder und die Antithese der glücklichen Ehe mit der unglücklichen, verbunden mit dem Wechsel der Frauen, machen das Stück für den Anfang des XVI. Jahrh. wahrscheinlich. um 1510.

No. 101. Diese Farce steht offenkundig den Poesien einer Margarete von Navarra und denen eines Marot sehr nahe. Sie ist, wie jene, völlig frei von niedrigen Motiven und Lascivitäten. Der Strophenbau ist sehr mannigfaltig: Der Fünfsilbner wechselt mit dem Achtsilbner ab. die Reimstellung bald ab ab. bald Häufung des Reimes, wodurch grade beim Fünfsilbner der Vers einen ausgesprochen lyrischen Charakter annimmt.

Le jeune: Femmes sont segretes,
En amour discretes,
Doulces, mygnonnetes
Et tant bien parlantes.
Y sont avenantes,
Cleres, reluysantes,
Trop plus suffisantes,
Que nous, bien disantes
Et plus agreables.

Zeit: 1545.

VII. *nach Angaben über stattgefundene Aufführungen.*

No. 42. Die Farce wurde seit 1476 am Hofe des Königs René gespielt. Zeugnis ist dafür eine Rechnung: Au peintre pour les peintures de la farce du pect . . . 2 florins 6 gros.

VIII. *nach Angaben über die in Kurs befindlichen Münzen.*

Hierher gehören 3 Farcen: 61, 70, 73.

No. 61. Die Tochter Marion scheint nicht die tugendhafteste Maid gewesen zu sein; sie hält es jetzt für zeitgemäß, ihren „Robin" zu kapern und streitet unter Assistenz ihrer Mutter sich mit Colin vor Gericht herum, dem leichtsinnigen amoureux, der sich schon gar zu sehr mit ihr eingelassen hatte. Ein Zeuge wird citiert, der weit ausholt und von der guten alten Zeit spricht:

J'ay veu qu'on ne prenoyt chemise,
Fors que de deulx moys en deux moys.
J'ay veu la mesure de boys

Estre pour six beaulx soubz donnee
Qui a bien valu ceste annee
Quarante-six: c'est piteulx cas.

Nach weiteren Exkursionen kommt er dann auf die schlechten Zeiten:

Tout est retourne a rebours.
Les moutons d'or n'ont plus de cours;
On ne parle que de ducas.
Et pour l'or a douze caras
On en faict bien a sept et huict.

Nach Engel und Serrure: Traité de numismatique du moyen-âge. Paris 1905, Band III, wurden die ersten Goldhammel: agnel d'or im Januar 1310 von Philippe le Bel geprägt. Eduard III. von England, der 1337 den Titel eines Königs von Frankreich annahm, ließ zuerst le grand mouton d'or schlagen. Diese Goldmünze, die bald als agnel d'or, bald als mouton d'or in Kurs kam, war bis unter Karl VII. (1422—1461) beliebt; dieser Fürst ließ zum letzten Male l'agnel prägen neben dem écu à la couronne, le royal d'or, le franc-à-cheval. Daneben kamen aus Italien, besonders aus der Republik Genua, die sich in den Schutz Frankreichs begeben hatte, 1458 der ducat d'or ins Land, was gegen Ende des Jahrhunderts noch zunahm, zu welcher Zeit aus Asti, Neapel, Mailand, Genua und Savona die Golddukaten einwanderten. Da nun Ludwig XI. (1461—1483) keine Goldhammel mehr prägen ließ, so dürfte die Farce um 1465 zu datieren sein.

Bezug hierauf haben auch die Verse aus Farce 94:

Car je veuil avoir des escutz,
De ducatz je n'ay point d'envie.

Es handelt sich um die während der Jahrhundertwende so zahlreich einwandernden Golddukaten der italienischen Städte, denen das Volk aber nicht viel Vertrauen entgegenbrachte.

No. 70. Jacob bestimmt die Zeit 1474 nach der Münzangabe: dix écus et deux francs = 18 francs. Diese Wertung galt ausschließlich für das Jahr 1474 nach Leblanc: Traité des monnoies.

No. 73. Magnin (Journal des Savants. 1858 pag. 206) plaidiert für das Jahr 1421 als Entstehungsjahr wegen des „nicquet", der damals gegolten hat. Aber grade bei Münzen und hier wiederum vornehmlich bei denen von geringem Werte erhält sich der Name im Volksmunde, wenn die Münze schon lange eingezogen ist. (Groschen, Heller, Kreuzer und Taler.). So war es auch sicher mit dem nicquet, der sich auf viele Jahrzehnte mit seinem Namen forterbte; z. B. sagt Roger de Collerye im Dialogue des Abusez (1502)

Vers 54. 55. Ces gens enflez comme tiquetz
Ne valent pas quatre niquetz.

Magnin möchte zu Gunsten der Farce eine Ausnahme machen: mais, dans la farce du pasté, le mot me semble pris au propre. Zu dieser Annahme liegt aber keine Veranlassung vor; die ganze Fassung der Farce, die Inszenierung der Listen, die Komik verweisen das Werk auf eine jüngere Zeit; ich datiere um 1470.

Eine Zeitbestimmung bei den übrigen Farcen herbeizuführen, bei 4, 6, 7, 9, 10, 11, 17, 25, 26, 28, 38, 39, 41, 44, 45, 55, 57, 60, 62, 63, 69, 72, 78, 82. 83, 84, 90, 95, 96, 102 ist mit sehr großen Schwierigkeiten verknüpft, da sichere Anhaltspunkte fehlen, und die Bestimmung sich auf Sprache und Handlung stützen muß. Es scheiden zuvor aus 6, 26, 28, 41, 62, 79, 90, 95, weil diese Farcen dem Verfasser trotz mancher Bemühungen unbekannt geblieben sind. Die anderen Farcen wurden nach den wenigen Kriterien bestimmt, wenn auch vielfach keine andere Angabe als etwa: Anfang XVI. J. eingestellt werden konnte.

Zur Quellengeschichte der Farce.

a) Das Verhältnis von Farce zum Fabliau.

Als Quellen für die Farcen sollen in Betracht kommen: Fabliaux, Monologe und Novellen. Über die einzelnen Gattungen und ihre Einflüsse ist man von jeher verschiedenster Meinung gewesen, sodaß es angebracht ist, die Ansichten namhafter Literarhistoriker in Kürze wiederzugeben, um ein Bild von dem Stande der Forschung zu gewinnen und daran anknüpfend eigene Leitsätze aufzustellen.

Gerade die Fabliaux schienen ganz dazu angetan gewesen zu sein, als Urtypus der Farce dienen zu können, denn in ihnen liegt etwas Volkstümliches, Derbes, und in ihnen tritt bereits die Erzählerkunst mit allen Regeln feiner Rhetorik zu Tage. Aubertin (Histoire de le langue et de la littérature françaises, 1883), gab diesem Gedanken Ausdruck in den Sätzen: Or, dans les fabliaux, dans ces récits un peu diffus, trop souvent grossiers, mais pleins de verve malicieuse et d'observation satirique, se trouvaient les éléments essentiels de la comédie: le dialogue, les mœurs, les caractères. Aber diese Elemente des Lustspieles brauchte das Fabliau nicht erst zu bringen und gewissermaßen neu zu entdecken; die waren seit Jahrhunderten im Volke lebendig und hatten bereits in

verschiedenen Werken von echtem Lustspielcharakter Form und Gestalt gewonnen, Erwägungen, die mit anderen Tatsachen Gelehrte dazu bestimmten, die Quelle der Farce nicht mehr im Fabliau zu suchen. Dieser Meinung ist Suchier in seiner Literaturgeschichte[1]), und ihm hat sich Petit de Julleville[2]) angeschlossen, der betont, daß die Farce durchaus unabhängig ist und zum größten Teil als Original dasteht; selbst wenn drei oder vier Farcen sich aus den Fabliaux herleiten lassen würden, könne man nicht gleich auf den Rest schließen. Die Farce fing zwar an, als das Fabliau aufhörte, volkstümlich zu sein; das bleibt aber nur eine rein äußere Tatsache, die jedoch Le Clerc[3]) veranlaßte, nähere Beziehungen zwischen beiden Gattungen zu konstruieren und anzunehmen, daß die Farce nichts weiter sei als eine natürliche Fortsetzung und Erweiterung des Fabliau.

Dem gegenüber hatte Cloëtta bei einer eingehenden Kritik von Bédier: Les Fabliaux (Herrig's Archiv Bd. 93, 1894) dargelegt, daß zu der Zeit, als das Fabliau blühte, auch schon das komische Theater existierte; denn neben dem jeu de la feuillée besitzt das komische Theater noch die Farce vom Knaben und dem Blinden. „Soll man annehmen, daß nach dieser Farce über 100 Jahre lang keine neue mehr entstanden und dann urplötzlich genau dieselbe Dichtungsart wiederentstanden sei? Das ist doch nicht glaublich. Es hat also schon Farcen gegeben zur Zeit, als noch Fabliaux in großer Anzahl gedichtet wurden, nur hielt man sie wohl meist nicht der Aufzeichnung oder Abschrift wert, weshalb sehr viele auf die Weise zu Grunde gegangen sind . . . . . Daß nur wenige von den überlieferten Fabliau-Stoffen sich unter den Farcen wiederfinden, ist erklärlich; die auf uns gekommenen Farcen sind eben fast alle aus einer Zeit, in der neue Erzählungen die meisten alten verdrängt hatten; denn der Erzählungsschatz eines Volkes ist doch auch beständigem Wandel unterworfen".

Da wurde die Frage bezüglich der Fabliaux als Quelle von neuem und in ganz eigenartiger und erweiterter Form

---

[1]) Suchier. 1905. pag. 300.

[2]) La comédie et les moeurs en France 1886. pag. 54. ff. unter anderen: la farce — tout à fait indépendante et dispose d'un fonds comique en grande partie original et propre à elle.

[3]) Hist. littéraire XXIV. 453. Plusieurs de ces saillies dialoguées, revêtues depuis d'une forme plus moderne, paraissent remonter jusqu'aux premiers essais: elles viennent le plus souvent des fabliaux, comme la farce du Cuvier, imitation des vieilles querelles de sire Hain et de dame Anieuse; comme celle du Meunier, qui transporte sur la scène un ignoble conte de Rutebeuf.

aufgerollt durch C. M. Des Granges in seiner These: De scenico soliloquio (gallice: monologue dramatique) in nostro medii aevi theatro. Paris 1897. Der Verfasser erklärt dort pag. 83: Farsae autem quibus reipsa pluribus personis cum propria indole opus est, ut res agatur et ad finem perveniat, non quidem e sermonibus aut soliloquiis evadunt, sed, ni ego fallor ex ipsis fabellis. Zu diesen Farcen würden nach Ansicht des Autors zu rechnen sein: Le cuvier, Un mary jaloux, qui veult esprouver sa femme; Naudet; Colin qui loue et despite Dieu en ung moment; Frère Guillebert; La cornette; Georges le veau. Die Fabliaux, die den Urtypus dieser Farcen vorstellen sollen, sind aber nicht da! Hier setzt nun die Theorie von Des Granges ein: Unter den vielen, vielen Fabliaux, die von den Spielleuten durch das Land getragen und verbreitet wurden, sind diejenigen ausgewählt worden, denen in der ganzen Anlage eine gewisse dramatische Kraft eigen war, die für die Szene paßten. Diese Fabliaux wurden durch den Farcendichter in Farcen umgewandelt, und durch diesen Prozeß erreichten sie damit die Form, die dem Volke jetzt am meisten zusagte und an der es den größten Gefallen fand. Die rein erzählende Form, das Fabliau, hatte nun seinen Zweck erfüllt, hatte seine Schuldigkeit getan und konnte nun verschwinden für alle Zeiten: ita ut frustra nunc quaereres fabellas e quibus ortae sunt nostrae farsae, unde tamen non affirmare licet nihil e fabellis sibi hausisse theatrum (pag. 84).

Nicht ganz so weitgehenden Anschauungen huldigte Toldo in seinem Aufsatze: Études sur le théâtre comique français du moyen-âge et sur le rôle de la nouvelle dans les farces et dans les comédies[1]). Nach ihm wäre die Farce nur ein in Szene gesetztes Fabliau, dessen Handlung so einfach war, daß sie leicht dramatisiert werden konnte, aber gleichzeitig so beschaffen sich erwies, daß ein Fabliau eine Farce vollkommen auszufüllen vermochte. Den Vorgang bei der Abfassung habe man sich so zu denken, wie wenn heutzutage ein Roman zu einem Drama oder Lustspiel umgeschaffen wird. Toldo glaubte seine Ansichten dadurch wesentlich gestützt zu haben, daß er anführte, das Publikum des Mittelalters sei ein recht genügsames und in seinen Kunstansprüchen ebenso bescheidenes gewesen, auch seien gleiche Stoffe in beiden Gattungen zur dichterischen Darstellung gekommen.

Lintilhac schließlich nimmt in seiner Histoire générale du théâtre en France 1907 Bd. II pag 204. die Hypothese

[1]) in Studi di filologia romanza. Vol. IX fasc. 2. 1902.

von Des-Granges wieder auf, wenn ihm auch dabei leise Zweifel aufsteigen: Certes cette réponse (er spricht von dem Verschwinden der Fabl. etc.) est un peu spécieuse et ne détruit pas l'objection: elle l'atténue du moins.

Wenn wir jetzt wiederum Stellung nehmen wollen zu den verschiedenen Hypothesen, so müssen wir von den Stoffen, die die beiden Gattungen uns überliefern, ausgehen. Beide, obwohl verschiedenen Zeiten angehörend, haben einen durchaus bürgerlichen, demokratischen Charakter; in beiden tritt die Absicht des jeweiligen Dichters klar zu Tage, die Freuden und Leiden des Volkes in satirisch-komischer Weise darzustellen und die Zuhörer durch Späße und Anekdoten aus dem täglichen Leben zu erheitern. Da lag es nahe, Stoffe aus der Ehe zu wählen, wo Mann und Frau in fortwährendem Unfrieden leben, wo bald der Mann die Oberhand behält, bald die Frau das schwere Joch abschüttelt. (Sire Hain et Dame Anieuse: Montaiglon et Raynaud I_6; Les trois boçus I_2; Do pré tondu IV_{105}.) Ueberall wird reichlich Spott über die dummen Ehemänner, über den „nouveau marié", der sich in der Ehe nicht zu benehmen weiß, ausgegossen; überall wird mit einer gewissen Freude und Genugtuung von den Listen der Frauen erzählt, die alles mögliche ersinnen, um sich mit ihrem Galan amüsieren zu können, die auf die sonderbarsten Auswege kommen, wenn es gilt, den hübschen jungen Mann zu verstecken. (La borgoise d'Orliens I_8 und IV_{100}; Le cuvier I_9; Le chevalier a la robe vermeille III_{57}; Constant Duhamel IV_{106}.) Auch ernstere Stoffe fehlen nicht: die Rache des Mannes (De l'enfant qui fu remis au soleil I_{14}) und der unglückliche Vater, der vor der Zeit dem Sohne sein Hab' und Gut überlassen hat. (La houce partie I_5 und II_3.)

Mit wahrem Vergnügen behandeln die Dichter der Fabliaux die Irrungen der Priesterschaft, die sich auf Abwegen antreffen läßt. (Le prestre crucifié I_{18}; Le prestre et Alison II_{31}; Le prestre ki abevete III_{61}; Braies au cordelier III_{88} und im Appendix).

Den breitesten Raum nehmen dann die Fabliaux ein, deren Titel man am besten durch Punkte wiedergibt und von deren Inhalt und Handlung des Sängers Höflichkeit schweigen muß. Sie bilden ein Glied in der unendlichen Kette von Anekdoten, die die Menschheit von Anfang der Welt an aus den niedrigsten Trieben der Natur geflochten hat und noch weiter flicht. Das Pikante hat gewiß zu jeder Zeit sein Publikum gefunden, und nicht allein im Mittelalter bildete das erotische Element ein gewisses Zugmittel für die Erzählungen und das Theater.

Da sich im Laufe der Zeit, wo das Fabliau zu verblassen begann, und die Farce bedeutend an Terrain gewann, die Geschmacksrichtungen nicht so erheblich verschoben hatten, und die Lust am satirischen Spott und der burlesken Komik bestehen geblieben war, mußten sich auch die Kategorien erhalten, in die alte und neue Stoffe eingeführt wurden. So können wir die Farcen gruppieren in:

Farcen über die unglückliche Ehe. 7, 10, 20, 46, 59.
Farcen über die Listen der Frauen. 16, 23, 47, 61.
Farcen über die Rache der Männer. 27, 38, 43, 80, 81, 108.
Farcen aus dem Leben. 5, 12, 14, 18, 21, 52, 73, 74.
Farcen über die soldats fanfarons 8, 19, 36, 37.
Farcen über die Geistlichkeit 3, 15, 34, 63, 65, 66.
Farcen über ernste Stoffe 11, 33, 38, 101, 103, 104, 105, 107 (?).
Farcen über trivial-obscöne Stoffe 16, 21, 30, 31, 42. 68, 102.

Die Stoffe sind die gleichen geblieben, wenigstens roh genommen, wenn man sie unter großen, allgemeinen Gesichtspunkten betrachtet. Sucht man aber bei beiden Gattungen tiefer einzudringen, so wird man schwerlich engere Beziehungen feststellen können; denn es ist nicht möglich, congruente Stoffe und Stoffbehandlung nachzuweisen. Ueber diese Lücke suchte die Theorie von Des Granges eine Brücke zu schlagen. Wenn der Farcendichter die dramatisch gehaltene Fabliau-Erzählung zu einer kleinen Komödie, eben zur Farce, umgestaltet hatte, verschwand das Fabliau mit seinen sämtlichen Manuskripten, Copien und Aufzeichnungen in den Merkbüchlein der Spielleute. Das wäre doch wohl kaum möglich gewesen, weil das Ansinnen auf Vernichtung ein rein gewaltsames, organisch absolut unberechtigtes war. Ebenso wie heutzutage Romane, Novellen und Balladen neben den aus ihnen geschöpften Dramen oder Lustspielen recht gut existieren können und existieren, war das auch im Mittelalter oder allgemeiner gesagt, zu jeder Zeit der Fall. Die erzählende Form büßt gegenüber der dramatisch-dialogisierten nichts von ihrem Reiz und Interesse ein; eine jede Literaturgattung hat neben den anderen, selbst wenn diese eine höhere Stufe der poetischen Kunst darstellen sollte, wie wir diesen Grad für das Drama und Lustspiel stipulieren, ihre Existenzberechtigung, und hat diese auch zur Zeit der Fabliaux gehabt.

Anders war es freilich mit dem Geschmack des Publikums in Bezug auf die bestehenden Liter.-Gattungen: dieser varierte zu den verschiedenen Zeiten. Im XIII. und XIV. Jahrhundert

war er mehr der erzählenden Literatur zugewandt; im XV. und XVI. Jahrhundert siegte das Theater und behauptete die größere Beliebtheit gegenüber der Erzählung, die aber jetzt grade zu neuen Erfolgen sich rüstete. (Les Cent Nouvelles nouvelles.) Einer einzigen Gattung hat sich nie der Geschmack eines Volkes und seiner Dichter zugewandt; andere Genre wurden auch hervorgebracht und fanden ihr Publikum. Wenn nun der Geschmack eine Gattung bevorzugte, war damit durchaus nicht gesagt, daß die andere Gattung minder wertvoll war und als solche hätte verschwinden müssen.

Prüft man alsdann die auf uns gekommenen Fabliaux nach ihrem dramatischen Wert, untersucht man sie daraufhin, ob sie für eine szenische Bearbeitung, zumal bei den bescheidenen Ansprüchen des mittelalterlichen Publikums, tauglich gewesen wären, so muß man bei sehr vielen Fabliaux unbedingt zugeben, daß sie diesen Wert der vis scenica in sich tragen. Dahin sind zu rechnen, um aus der Fülle des Materials nur wenige Beispiele zu geben: La borgoise d'Orliens I_8; Constant Duhamel IV_{106} und für die derbe Komik: Le vescie a prestre III_{69}, Du prestre teint VI_{139}. Ich kann mir nicht denken, daß Dichter, die nach Stoffen für volkstümliche Komik suchten, die durchaus nicht wählerisch waren und die selbst wenig ergiebigen Vorgängen in ihren „parades foraines" noch etwas Witz und Geist abzugewinnen verstanden, an diesen Vorlagen ahnungslos vorübergegangen wären, falls sie solche gekannt hätten. Man lese einmal Le cuvier I_9: „Der überraschte Galan unter dem Waschfaß; der Ehemann, nichts ahnend, setzt sich gemächlich darauf, während die Aufregung der Frau sich bereits auf dem Gesichte und in dem fahrigen Benehmen und Geberden äußert. Da steigt ihre Angst auf das höchste, als die nur geborgte Waschwanne wieder abgeholt werden soll. Beinahe verzweifelnd — der Mann ruhig und behäbig auf der Wanne — sieht sie auf der Straße einen verkommenen Kerl passieren; schnell verständigt sie sich mit diesem, der für klingende Münze zu allen Streichen zu haben ist. Da plötzlich ertönen durch die stille Straße wilde Feuerrufe. Alles rennet, rettet, flüchtet: Der Ehemann eilt hinaus, der Galan verschwindet, und die Wanne kann dem Abholer übergeben werden." Das ist doch mehr, als eine bloße Erzählung; das hätte eine wundervolle Farce abgeben können; denn an wirklich komisch-dramatischen Effekten fehlt es doch sicher nicht.

Dasselbe müßten wir von Les trois avugles par Cortebarbe I_4 und von Le prestre mis au bardier III_{69} sagen,

Stoffe, die den basochiens doch ausgezeichnet gelegen hätten, und die sie hätten mit latinisierenden Reden reichlich farcieren können.

Wenn wir dann schließlich La houce partie I_5 lesen, wenn wir hören, wie der Vater vor der Zeit sein Vermögen dem Sohne abtritt, zum Danke von der Schwiegertochter aus dem Hause vertrieben wird, wie der Alte im grauen Haar, ein anderer König Lear, zitternd vor Kälte, schwach vor Hunger, seinen Augen und Ohren nicht traut, als ihm der Sohn den unmenschlichen Entschluß mitteilt, wenn wir nur die stoßweise hervorgebrachten Worte des Greises hören: Que me dis-tu? Où veus tu que je voise?, wenn wir sehen wie der Enkel nur die Hälfte der Pferdedecke bewilligen will, so kann wohl kein Zweifel mehr obwalten, daß hier ein eminent dramatischer Stoff vorliegt. Da den Farcendichtern auch ernste Stoffe willkommen waren (Les bâtards de Caux), so hätte dieser aus „La houce partie" recht wohl in das Genre passen können.

Damit dürfte bereits der Beweis erbracht sein, daß die uns erhaltenen Fabliaux nicht allein von rein erzählender Form sind, sondern daß einzelne einen direkt dramatischen Charakter in sich tragen. Wenn nun die basochiens, die enfants-sans-soucy und die écoliers die Fabliaux nahmen, sie in Farcen umwandelten und dann spurlos verschwinden ließen, warum sind sie an den erwähnten Fabliaux und vielen anderen vorübergegangen? Bédier[1]) kann uns die Antwort geben: Les auteurs de farces françaises et les novellistes italiens ont pris leurs sujets non dans les fabliaux que, sauf Boccace peut-être, ils ignoraient aussi bien que Ptolémée ignorait l'existence de l'Amérique, mais dans la tradition orale.

Aber immer kehrt die Ansicht wieder, daß doch das Fabliau als Ausgangspunkt für die Farce gedient habe, und man stützt seine Ansicht vielleicht auf gewisse, fast szenisch entwickelte Fabliaux, so z. B. auf I,: Des deus bordeors ribauz. Zwei Sänger treten auf, loben ihre Geschicklichkeit und brüsten sich mit ihrem Wissen und ihren Kenntnissen, wobei es der eine dem anderen immer zuvortun will. Wenn der erste eine Meinung geäußert hat, sucht ihn der andere zu übertrumpfen, und das geschieht nicht in einfacher, ruhiger Erzählung, sondern in fein rhetorischer Form mit Anwendung der Frage und des Dialoges, wobei man beobachten kann, in welcher Weise schon die Spielleute die Vortragskunst beherrscht haben.

[1]) Les Fabliaux. Paris 1895. pag. 19.

I. Que t'ai-ge dit? or me di quoi? — Pause. Mienen und Geberden sagen: Nichts, ich wußte es ja!
Tu ne sez a nul bien repondre.
Pour ce si te devroit on tondre
Tantot autresi come un sot.

Die Stimme ist gesteigert bis zum „sot"; „warte, der Schlag soll sitzen; du bist vernichtet; denn

Tu ne sez dire nul bon mot."

Spöttisch lachend, mit verächtlichem Tone hebt der II. an:

II. Et tu, bordons, que ses tu dire,
Qui por menesterel te contes? — Pause. Du willst ein Spielmann sein? Nichts als ein elender Stümper und Pfuscher!
Ses tu ne beax diz ne beax contes?
Purquoi tu doies riens conquerre?
De quoi sers tu aval la terre? — mit höhnischer Stimme.
Ce me devroies tu retraire.

Solcher Szenen kannte das Mittelalter ja mehrere. (Creizenach I 379). Aber wie sehr man auch geneigt sein könnte, dramatischen Charakter in diesem Fabliau oder im „Cortois d'Arras" zu sehen, hier die Anfänge der Komödie zu erblicken, — es sind doch nur reine Fabliaux, Fabliaux für zwei Spielleute, Dichtungen, die mit einem gewissen dramatischen Akzent zumVortrag kamen, genau wie heutzutage namhafte Künstler, Deklamatoren oder Schauspieler Balladen vorzutragen verstehen. Ebenso wenig wie die Ballade oder Erzählung durch die Vertragskunst zu einem dramatischen Akt wird, ebenso wenig haben diese Art Fabliaux etwas mit der Komödie gemein; sie sind nichts als reine Mittel und Vorlagen, mit denen eine schon gehobene Vortragskunst sich zu betätigen suchte. Man findet auch hier bestätigt, was schon bei Gelegenheit der Sottie zur Erörterung gekommen ist, daß nicht der Darsteller oder Vortragende den Charakter eines Stückes schafft, sondern daß dieser vom Dichter in das Werk hineingetragen wird. Dieser, als der primäre, bleibt allezeit bestehen und immer durchsichtig, während ein zweiter, der vom Darsteller gegebene sekundäre — er kann das Stück durch sein Genie heben oder durch seine Talentlosigkeit verzerren — ephemer ist und mit dem Wort und Spiel verweht.

Sind nun auch in dieser Beziehung irgend welchen Einwänden die tatsächlichen Grundlagen genommen, bleibt vor allem die Untersuchung derjenigen Fabliaux übrig, die als Quelle für die Farcen des öfteren angegeben werden, eine Untersuchung, die sich auf die Vergleichung der in Frage stehenden Werke stützen soll. Es handelt sich um folgende Farcen: 3, 10, 24, 34, 66, 70, 83.

Farce 3. *L'abbesse et les soeurs ou Soeur Fessue.*

Raynaud teilt in der Romania XXXIV. 282 einen neuen Fabliautext aus „Renard le contrefait“ mit, der die Geschichte der gefallenen Schwester und der noch weniger keuschen Äbtissin in anderer Form wiedergibt, als es in „La nonnette“ des Jean de Condé (VI. 263) der Fall ist.

Darnach ist die Äbtissin mit ihrem Liebhaber im zarten tête-à-tête, als sie eine Tür auf dem Gange öffnen hört. Sie will die Sünderin in flagranti ertappen, nimmt aber in der Eile als „cœuvrechief“ die Hosen ihres Geliebten und begibt sich zur Nonne. Da sich der Verdacht auf das evidenteste bestätigt, überhäuft die Äbtissin die Nonne mit den schwersten Vorwürfen und kündigt ihr die strengste Bestrafung an. Die Nonne bleibt ruhig und erwidert nur: „Regt Euch nicht so sehr auf, sondern gardes bien qu'a l'œul vous pent“. Da sänftigte sich der Zorn der Äbtissin, die sich jetzt sogar aufs Bitten legt:

Amye, celle moy
Et je celeray aussi toy.

Die Farce ist wesentlich anders angelegt; hier kommen noch drei andere Schwestern hinzu, die uns ein Bild von dem herrlichen Freudenhause geben; sie sind aber nicht so dumm gewesen, wie Schwester Fessue, die die Folgen des Verkehrs mit Mönch Roydimet nicht mehr verheimlichen kann. Ein Ordenskapitel wird abgehalten, bei dem die Äbtissin als Schleier die Hosen ihres Galans trägt. Nach großer Untersuchung und Vorwürfen erfolgt Absolution, da Soeur Fessue sich überzeugend zu verteidigen weiß:

Soeur Fessue: Ce qui nous pent devant les yeux,
Qui faict vostre faulte cognoistre,
Nous demonstre qu'il ne peult estre
Que vous ne fassiez de beaux jeux.

Die Erzählungen über gefallene Äbtissinnen und Nonnen waren zahllos im Volksmunde verbreitet nach gewiß manchen wirklichen Fällen, für die man in den Kapitularien Karls des Großen bereits einige Belege[1]) finden kann. In der Hand der Spielleute wurden diese Anekdoten verändert und erweitert; ein Niederschlag solcher Volkserzählungen stellen die Novellen dar, die wir im Dekameron IV_2 und in den Cent Nouvelles nouvelles No. 21 antreffen. Auch die Tatsache, daß wir noch zwei Fassungen von Fabliaux über diesen Stoff besitzen, beweist, wie beliebt der Stoff und wie sehr er im Volke verbreitet war. Raynaud scheint ebenfalls für die Originalität der Farce zu stimmen, wenn er sagt: „elle appartient à cette

[1]) Capitul. reg. franc. I_{63}. (23. III. 789).

littérature populaire, née de la tendance à ridiculiser le clergé et les gens de religion, à laquelle nous devons bien d'autres contes analogues.“ Und wesentlich gestützt wird diese unsere Ansicht noch durch die Predigt-Anekdote von Erasmus von Rotterdam, die wir an späterer Stelle aus den Colloquia mitzuteilen haben[1]).

Demgegenüber hören wir Toldo's Ansicht[2]): „Toutefois la source directe, qui est restée inconnue, appartient à Rabelais (Pantagruel III_{19}), car tous les détails y sont reproduits, y compris le nom de la religieuse et celui du moine.“ Zwei Gründe werden diese Darlegung Toldo's, nun die Quelle endlich gefunden zu haben, völlig widerlegen: erstens der weit frühere Bericht der Kanzelanekdote von Erasmus von Rotterdam, wonach die Farce um die Wende des XVI. J. bereits gespielt worden ist, zweitens hat Rabelais die Farce gekannt und den Inhalt in sein Buch übernommen. Rabelais brachte dem Theater sehr großes Interesse entgegen und stand mit ihm zeitlebens in engen Beziehungen; so hatte er jedenfalls, kurz vor der Niederschrift des 19. Kapitels, eine ganz vortreffliche Aufführung der Farce gesehen; denn von einem talentierten joueur de farce, den sich der König von Armenien von Nero zu Geschenk erbat, „lequel il avoit vu au théâtre et n'entendant ce qu'il disoit, entendoit ce qu'il exprimoit par signes et gesticulations,“ kommt er mit kühnen Wendungen zu unserer Farce, sich lebhaft an das Spiel der Darsteller erinnernd und innerlich lachend über deren „signes vénériens.“ Und das war etwas auf die Mühle Rabelais.

Resultat: Die Farce ist Original, lehnt sich weder an Fabliau an, noch an Rabelais, sondern gründet sich rein auf die volkstümliche, mündlich überlieferte Erzählung.

Farce No. 10. *Le badin, la femme et la chambrière.*

Als Vorlage soll das Fabliau: Le chevalier qui fist sa fame confesse I_{16} gedient haben. Es wird in diesem erzählt, daß eine Frau sehr krank wurde und bei ihrem Gatten nach einem Beichtvater sehnlichst verlangte. Der Mann ritt infolgedessen sofort zu dem nahen Kloster; unterwegs kam ihm der Gedanke:

En leu de moine a li vendrai,
Et sa confession orrai.

Im Kloster ließ er sich „les dras noirs“ geben und kehrte als Mönch zu seiner Frau zurück. Diese beichtete ihre Vergehen: „quar a mes garçons me livroie,“ dem Neffen und den

[1]) ebenso pag. 125 und 126 in Erasmus: De ratione concionandi.
[2]) IX. 295 der Studi di filologia romanza.

Rittern, die in unserem Hause einkehrten. In furchtbar ärgerlicher Stimmung ging der Mann fort, und diese seine Gereiztheit steigerte sich von Tag zu Tag, bis er nach Verlauf von einigen Tagen sich nicht mehr halten konnte und auf seine Frau losstürzte, um sie zu töten. Jetzt merkte die letztere, wer der Beichtvater war; sie wußte sich sofort zu fassen und hatte eine listige Ausrede bereit.

Toldo sagt von diesem Fabliau (pag. 254) . . . inspire en partie, à mon avis, la farce. Diese erzählt uns von dem Streit in der Ehe des badin Fouquet, wo man nicht mehr bei Worten (ce meschant breneux de Fouquet) stehen bleibt, sondern tapfer drauf losschlägt:

N'as tu point souvenance
De quand ce fol trahistre Fouquet
Me batist tant une foys
Et avec ung baston de boys,
Me suyvist enmy la rue?

Da Fouquet seit einiger Zeit gesundheitlich angegriffen ist und die Liebe der Frau nicht besitzt, schickt diese ihre Zofe zu messire Maurice, der sie trösten soll: „il me donra resjouyssance." Der Mann trifft die Zofe und entlockt ihr den Auftrag von Madame. Der Plan ist sofort ersonnen: „Gehe und melde der Frau, daß Fouquet sehr krank sei, daß aber dafür der Tröster, messire Maurice, sofort kommen werde." Die Zofe besorgt das. Die Frau ist glücklich über den bevorstehenden Tod des Mannes, noch glücklicher über die Ankunft des Priesters, unter welcher Verkleidung sich Fouquet verbirgt. Dieser hört die Beichte ab, wobei er nicht versäumt, unanständige Handgriffe zu machen und dabei von kühnen Manipulationen der Ärzte erzählt. „Ja, ebenso handeltet Ihr, messire Maurice, und Ihr sagtet damals:

Ne vous souciez pas,
Commère, si vous estes mauvaise
Menagère, je vous feray bonne nourrisse"

Der schlaue Mann erfährt nun alles und geht dann fort, ohne erkannt zu sein. Sogleich wirft sich die Frau mit Hilfe der Zofe in das Kleid einer Nonne und will Fouquet's Beichte hören. Der Fuchs merkt die Geschichte und sucht möglichst seine Frau mit messire Maurice zu ärgern, bis diese, des Spottes überdrüssig, den Mann im Todeskampf allein läßt.

Die Art des Bekenntnisses und der Ausgang ist bei beiden Gattungen vollkommen verschieden, und zwar schneidet bei einer Kritik die Farce scheinbar am schlechtesten ab. Im Fabliau sind die Umstände und Begebenheiten viel feiner und ruhiger dargestellt, als in der Farce, wo alles grob und hart,

ja unmenschlich aussieht. In dieser Beziehung berühren sich Fabliau und Novelle 78 aus C. N. N. viel näher, wenn auch hier ausgeschlossen ist, daß die Novelle aus dem Fabliau geschöpft habe. Im folgenden sind die beiden Werke einander gegenüber gestellt; daraus geht evident hervor, daß von einer Entlehnung aus der Farce keine Rede sein kann:

Fabliau:	Farce:
Frau krank.	Mann krank.
Zofe fehlt.	Zofe spielt eine Rolle.
Mann soll den Priester holen.	Zofe erhält den Auftrag.
Beichte des Mannes fehlt.	Beichte des Mannes.
Sündigung mit den Gästen.	Sündigung mit dem Priester.
Versöhnlicher Ausgang nach bisheriger ungetrübter Ehe.	Tod des Mannes nach der unglücklichen Ehe.

Vielleicht trieb den Farcendichter bei der Abfassung noch ein anderes Motiv: es handelte sich wohl um das schauspielerische Auftreten des badin, der hier als vortrefflicher Bühnenkünstler herausgestellt werden und in den einzelnen Szenen seine Kunst, die der Wiedergabe der verschiedensten Lebensverhältnisse gewachsen war, zeigen sollte. Und wirklich konnte er vielseitig brillieren: die häusliche Szene, das Zusammentreffen mit der Zofe, die veränderte Spielweise in der Beichtszene und der sterbende Fouquet[1]). Alles war nur Mittel zum Zweck, wobei Rücksichten auf Verfolgung des dramatischen Fadens hintanstehen mußten: der Frau wird keine Gelegenheit gegeben, sich durch eine List zu rechtfertigen, und der Zofe fällt eine Nebenrolle zu.

Resultat; Das Fabliau: Le chevalier qui fist sa fame confesse hat nicht als Quelle für die Farce gedient, die ihrerseits durchaus aus volkstümlichen Überlieferungen herausgewachsen ist.

No. 24. *Le coustürier, Esopet, le gentilhomme et la chambrière.*

Barbazan hat in seinem Recueil (II. 131.) ein Fabliau veröffentlicht: Du tailleur du Roi et son sergent. Der König brauchte für ein Fest reiche Kleidung; deshalb ließ er einen geschickten Schneider kommen, der sich mit seinen Gesellen — darunter ein gewisser Nidus — an die Arbeit machte. Eines Tages bekamen sie als Extrakost Brot und Honig; aber Nidus war grade nicht da und erhielt infolgedessen nichts, zumal der Meister erklärte:

Mais il ne mengue pas miel
Et si puet avoir assez el.

[1]) Ich erachte diese meine Theorie bestätigt durch Petit: Les comédiens pag. 182.

Nidus war darüber aufgebracht und sann auf Rache, die genau wie in der Farce in Szene gesetzt wird.

Trotzdem so offenbare, gleiche Stimmungen sich feststellen lassen, liegt auch in diesem Falle keine Entlehnung aus dem Fabliau vor. Der Verfasser der Farce charakterisiert sich am Schlusse als „somuliste du collège de Navarre", als einen Jünger der Wissenschaften, dem sicherlich die Disciplina clericalis von Petrus Alphonsus nicht unbekannt geblieben sein dürfte. Aus dieser Sammlung soll der Stoff der Farce stammen. (Vgl. Romania XXXII. 175.)

No. 34. *Frère Guillebert.*

Diese Farce wird oft mit dem Fabliau: Des braies au cordelier (III_{88} und VI pag. 257) in Verbindung gebracht. Toldo scheint recht zu schwanken: pag. 251 = Le fabliau inspire aussi la farce nouvelle de Frère G. und pag. 253 = Le conte de Boccace paraît se rapprocher davantage de la donnée de la farce, qui peut d'ailleurs avoir été tirée directement de la tradition orale.

Der Bürger des Fabliaus, seines Zeichens ein Landmann, der großes Vertrauen in seine Frau setzt, will bei Zeiten auf den Markt der nahen Stadt, worüber die Gattin recht erfreut ist. Sogleich schickt sie mit entsprechenden Nachrichten zum Priester. Der Bauer erhebt sich sehr früh, und kaum ist er fort, sind auch schon Priester und Frau „braz à braz." Der Bauer weckt unterdessen seinen Nachbarn, der mitgehen will, ihm aber zuruft, daß es noch zu zeitig sei. Der Bauer kehrt jetzt nach Hause zurück, wo er mit großer Mühe Einlaß findet; er legt sich nochmals zu Bett, zieht aber beim Aufstehen die Hosen des Priesters an und geht fort. Dieser kommt aus seinem Verstecke hervor und amüsiert sich jetzt mit der Frau; als er aber ans Fortgehen denkt, merkt er die Vertauschung der Hosen. Die Frau gibt ihm neue; auch um eine List und Ausrede ist sie nicht lange verlegen; denn sie versteht „changier sa honte a hennor." Sie geht sogleich zu einem Klosterbruder, der den heimkehrenden Mann eindringlich belehren soll:

que nos braies ai empruntées
Et desoz ma coite boutées
Por filz ou fille concevoir.

Der Mann, der auf dem Markte über die Eigentümlichkeiten der Hosen erstaunt ist und merkwürdige Sachen daraus hervorzieht, ist nach der Rückkehr von den Angaben des Klosterbruders völlig überzeugt; er bittet sogar um Verzeihung wegen des geäußerten Verdachtes.

Anders die Farce, die nach Szenen und Stichwort charakterisiert werden soll:

Szene I. Auftrittslied von Frère Guill.	Foullando in calibistris.
Szene II. Femme et Commère:	d'estre mise ès lacz d'un vieillart.
Szene III. Femme et Guillebert:	Venez donc demain bien matin J'envoyray Marin au marché.
Szene IV. Femme et Homme:	La douleur est bien plus amère Mourir de soif empres le puis.
Szene V. Femme et Guillebert:	He, gentil tetin, que tant tu me tiens en l'oreille.
Szene VI. Homme:	Et puis, hay, m'ouvrirez vous l'huys?
Szene VII. Guillebert:	Frére Guillebert, te fault-il mourir?
Szene VIII. Femme et Guillebert:	Ma foi, je m'en voys mettre en voye, Je croy qu'il ne m'y trouvera point. Mes mains me serviront de brayette.
Szene IX. Femme et Commère.	Bo, il ne fault point tant gemir; A tous maulx on trouve reméde.
Szene X. Homme et Commère:	Las! ce sont les brays sainct Françoys, Uny si precieux reliquere.
Szene XI. Femme, Homme et Commère:	Le bon homme ne pensoyt mye Que eussiez les brayes sainct Françoys. Il ne savoit comme il en estoit.
Szene XII. Tous:	Et se vous fault baiser tous trois Les brayes de monsieur sainct Françoys.

Die Unterschiede zwischen beiden Gattungen sind so bedeutend und schwerwiegend, daß eine Entlehnung aus dem Fabliau nur eine künstliche Konstruktion bleibt. Das Vorhandensein des Stoffes in zwei Fabliaux, in zwei verschiedenen Bearbeitungen, die Erzählungen bei Poggio und Boccaccio lassen den Schluß zur Gewißheit werden, daß diese Erzählung in mannigfachster Form und mit den verschiedensten Varianten im Volke bekannt war und sich auf mündlichem Wege forterbte.

Resultat: Die Farce ist nicht aus dem Fabliau entlehnt, sondern beruht auf mündlicher Tradition.

No. 66. *Le munyer de qui le diable emporte l'âme en enfer.*

Für den zweiten Teil dieser Farce kann eine auffällige Übereinstimmung mit dem Fabliau von Rutebeuf: Le pet au vilain festgestellt werden. Der vilain des Fabliau wird spezialisiert: der Haß lädt sich auf die spezies Müller ab, der im Mittelalter infolge seiner mannigfachen Betrügereien wenig beliebt war. Der erste Teil der Farce stammt rein aus volkstümlichen Anschauungen.

No. 70. *Le nouveau Pathelin.*

Man hat oft debattiert, ob das Gedicht: „La manière d'avoir du poisson" aus „Les Repues franches" von Villon als Vorlage für die Farce gelten könnte. Jacob bemerkt: „on ne saurait donc dire quelle est la source primitive de l'aventure. Pathelin a-t-il imité Villon? Villon a-t-il imité Pathelin?" Génin dagegen glaubt den Schlüssel zu dem Geheimniß gefunden zu haben, wenn er argumentiert: „A Villon substituez Pathelin; au marchand de poisson un pelletier; le personnage du prêtre demeure comme dans le conte, et vous avez la farce du Nouveau Pathelin". Dieses willkürliche Substituieren kann vor einer ernsten Kritik kaum Stand halten.

Da nun die Farce nach Jacob, pag. 128, unzweifelhaft aus 1474 stammt, ist eine Entlehnung aus dem Gedichte Villons ganz ausgeschlossen, da die Repues franches 1485 gedichtet sind. Toldo gibt, pag. 198, an, daß der Stoff bereits vor der Farce in Frankreich bekannt war durch die Erzählung von Sabadino degli Arienti in dessen Porretane.

Resultat: Die Farce ist aus volkstümlichem Boden emporgewachsen und durchaus Original, d. h. im Anschluß an die Pathelin-Woge.

No. 83. *Le poulailler à six personnages.*

Wir stellen den Inhalt des Fabliau: Constant Duhamel (IV_{106}) dem der Farce zum Vergleich gegenüber.

Frau Ysabiau, „mout cortoise et preus et sage et avenant" wird vom Priester umworben, der 20 livres anbietet, aber einen Korb erhält. Der „provost de la vile, qui les prisons a en baillie", folgt mit der Werbung und will 10 livres geben, wenn sie ihn erhört. Dieser, wie auch der Förster, der nur einen Ring anbietet, wird abgelehnt. Die drei abgewiesenen Galane treffen sich in der Dorfschenke und schmieden dort ein gefährliches Komplott: Am folgenden Sonntag blamiert der Priester den Constant vor versammelter Gemeinde und verbannt ihn aus dem Gottesdienste. Constant möchte sich mit Geld lösen, womit der Priester einverstanden ist, da er glaubt, Constant würde die Summe nicht auftreiben können. Es dauert nicht lange, da wird er aufs Amt zitiert: er habe Weizen gestohlen; den Diebstahl müsse er am Galgen büßen. Constant will die Angelegenheit auch hier mit Geldbuße aus der Welt bringen und bietet 20 livres an. Der Förster klagt dann Constant des Holzdiebstahls an: 100 sous Lösegeld soll alles reparieren. Woher nun das Geld nehmen? Frau Ysabiau hat einen Plan geschmiedet: er soll am folgenden Tage auf dem Felde arbeiten, und dann will sie die Galane der Reihe

nach ins Haus locken. Diese ahnen nicht die ihnen gestellte Falle und kommen einer nach dem anderen, wobei die Frau es so einzurichten verstanden hat, daß der erste, entkleidet und seines Geldes entledigt, in eine bereitstehende Tonne mit Federn wandern muß, wenn der zweite sich durch Tritte bemerkbar macht. Zum Schluß kommt Constant, und die Frau rät ihm, Vergeltung an den Frauen der drei Männer im Federfasse zu üben. Die Zofe holt diese einzeln herbei. Dann steckt Constant das Faß an und die drei befederten Galane stürzen auf die Straße, umbellt und zerbissen von den Dorfhunden und durchprügelt von den Bauern. Die drei vertragen sich mit Constant, um nicht ganz dem Spotte preisgegeben zu sein.

Farce: Der Müller ist verschuldet; dazu geht das Geschäft schlecht. Die Müllerin entwirft einen Plan: er soll sich stellen, als ob er auf Reisen wäre; sie will zwei lockere Zeisige, die „gentilshommes", auf die Leimrute locken und gehörig rupfen. Die Edelleute kommen, werden aber auf später und unter der Voraussetzung vertröstet, daß sie der Müllerin reichlich Geld geben. Alsbald kehrt einer nach dem anderen zurück; der erste flüchtet in den Hühnerstall, wohin der zweite nachfolgt, als der Müller heimkehrt. Der Müller übt jetzt Vergeltung, holt die Männer aus dem Hühnerstall und läßt sich das Geld „a pur don" geben. Die Edelleute sind also die betrogenen Betrüger.

Wenn man schon durch diese knappen Inhaltsangaben erhebliche Unterschiedsmomente feststellen kann, — *Fabliau*-Tonne mit Federn; die Galane im Federkleid. *Farce:* Hühnerstall; die Galane ohne jede weitere Verkleidung, so werden solche wesentlich erhöht, wenn wir die Ausübung des jus talionis uns bei beiden Werken näher vor Augen führen. Das Fabliau hat es vorgezogen, die drei Liebhaber nach den Beschäftigungen oder Ämtern zu spezialisieren und sie so zu bemessen, daß sie in gesellschaftlicher oder auch sozialer Beziehung mit dem des Constant wesentlich auf gleicher Stufe sind. Anders verfährt dagegen die Farce, die den Müller den Edelleuten gegenüberstellt und damit die Standesunterschiede weit auseinander rückt, sodaß eine weite Kluft zwischen den Anschauungen der Parteien obwaltet. In diesem erheblichen Standesunterschiede liegt der Vorzug und das Charakteristische der Farce; unter diesen Verhältnissen wirkt das jus talionis viel kräftiger und schärfer, viel beschämender für die überlisteten Edelleute. In der Farce steht nicht mehr als Einzelperson der Müller, hier ist in ihm der „tiers état" personifiziert.

Ein beim Publikum gewaltig wirkendes Motiv wird in die Farce getragen: der Aufschrei des bedrückten, niederen Standes gegen die Übergriffe des Adels, ein Motif, das für Jahrhunderte wirksam blieb und vom „Poulailler“ und „Naudet“ eine Brücke schlägt zum Aufschrei Figaros.

Resultat: Die Unterschiede im Stoffe, der im Volke lebendig war[1]) und die Tendenz in den Dichtungen, die vereinigt es ausgeschlossen erscheinen lassen, daß der Farcendichter das Fabliau gekannt hat, führen mit zwingender Notwendigkeit zur Ablehnung des Fabliau als Quelle für die Farce No. 83.

Fassen wir dann die Ergebnisse dieser Einzelbetrachtungen mit denen der Allgemeinbetrachtung zusammen, so können folgende Leitsätze aufgestellt werden:

Leitsatz I. Die Fabliaux enthalten nicht allein Stoffe von erzählender Natur; es finden sich noch viele von wirklich dramatischem Charakter vor, sodaß die Hypothese von Des Granges nicht haltbar ist. Die von ihm angenommene Bearbeitung und Umgestaltung eines Fabliau zu einer Farce bedingt nicht den Untergang des betreffenden Fabliau. Fabliau und Farce haben nebeneinander Existenzberechtigung.

Leitsatz II. Die Fabliaux kommen als Quellen für die Farcen nicht mehr in Betracht. Eine einzige Entlehnung, die dazu sich nur auf die zweite Hälfte einer Farce bezieht, kann nicht als Beweis gelten.

---

b) Das Verhältnis von Monolog zu Farce.

Haben denn die Fabliaux mit ihren durchaus volkstümlichen, beliebten Stoffen so gar keine Spur hinterlassen? Es liegt etwas Befremdliches, fast Gewaltsames darin anzunehmen, daß eine Dichtungsgattung, die sich mit ihren Stoffen der Gunst des Publikums unzweifelhaft zu erfreuen hatte, einfach spurlos verschwand. Der jongleur, der mit seinem Repertoir an Fabliaux die Lande durchzog, war nicht ganz unempfänglich und verschlossen gegen die Anforderungen eines Publikums, dessen Geschmack sich mehr und mehr den dramatischen Richtungen der Poesie zuzuwenden begann; er fing an, sich

[1]) Vergl. den Aufsatz von Toldo: Pel Fabliau di Constant du Hamel in der Romania XXXII. 552 ff.

die Gunst der Zuhörer durch leichte schauspielerische Betätigung zu erwerben, und so können wir das Fabliau in den Diz, Sermons und Monologues wiederfinden. In der Darstellung dieser Gattungen findet eine leise Berührung von jongleur und comédien statt; hier scheidet sich gewissermaßen Schauspielkunst alter und neuer Zeit: der jongleur wird mit den neuen Formen zum comédien.

Es scheint, als ob derartige Erwägungen Des Granges bewogen haben, in den Sermons und Monologen den Ausgangspunkt für die franz. Farce zu sehen. In den letzten zehn Seiten seiner Dissertation behandelt der Autor das Thema: An valeant poemata nostra ad farsae origines illustrandas und stellt dabei eine Theorie auf, die im folgenden kurz wiedergegeben werden soll.

Nach und nach bildete sich das Bestreben heraus, das, was sonst ein Spielmann erzählt hatte, durch mehrere vortragen zu lassen, sodaß ein Dialog entstand von anfänglich geringer dramatischer Form und Kraft. In dieser Weise wäre aus dem Sermon joyeulx de bien boire die Farce: Le gaudisseur et le sot geworden, worauf sich allmählich die Farcen mit zwei oder drei Personen in ähnlicher Weise aus den Monologen entwickelt hätten. (Le conseil au nouveau marié; Le vendeur de livres; La présentation des joyaulx).

Andere Farcen verbergen auf dem ersten Blick ihren Ursprung: Le médecin qui guérit de toutes sortes de maladies et de plusieurs d'autres; Le pardonneur, le triacleur et la tavernière; la nourrice et la chambrière; Les chambrières qui vont à la messe de cinq heures. Hier findet eine Mischung statt: Die beiden ersten sind aus einem Monolog und einem Fabliau entstanden, und die beiden letzten sollen aus zwei Monologen hervorgegangen sein, was auch von den Farcen angenommen wird, in denen der badin auftritt. (Farcen mit badin, Pernet, Jenin, Jeninot.) Auch die Fanfaronaden, die obscönen Farcen gehören hierher.

Dann fährt der Autor fort[1]): Cum comoedia nostra, media aetate, per se ipsa lente ad scenicam formam pervenerit, non a plebis ore collegerunt poetae facetias quibus ad suos ludos expromendos uti cupiebunt. Illas autem jam informatas et ad recitationem quasi accomodatas invenerunt in joculatorum jocis et imprimis in Sermonibus jocosis et Soliloquiis. Sermones potius sales et obscenitates, Soliloquia autem ridiculas indoles se ipsas explicantes praebuerunt.

---

[1]) pag. 83, Absatz 1.

Im wesentlichen möchte also Des Granges die Farce auf die Monologe, Sermons joyeux und auf die Fabliaux zurückführen. Dagegen lassen sich mancherlei Argumente ins Treffen bringen: Daß beide Gattungen mit gleichen Stoffen arbeiten, kann nicht als Moment für die Entlehnung des einen Werkes aus dem anderen gelten; denn verschiedene Gattungen können mit gleichen Stoffen neben einander existieren.

Die Blütezeit des Monologes und der Sermon joyeux fällt weit später, als die der Farce.

Es sind datiert nach Des Granges	vor 1500	um 1500	nach 1500	
Sermons joyeux:	11	8	24	= 43.
Monologues:	11	3	19	= 33.

Von diesen 76 Stücken datieren 27[1]) sogar um oder nach 1530, fallen also in eine Zeit, wo die Farce nicht mehr nötig hatte, nach Mustern zu suchen, vielmehr anfing, ernste Stoffe oder feinkomische Szenen zu bevorzugen. Sicher war die erste Blüteperiode vorüber mit ihren hochdramatischen Stoffen und ihrer Technik, von denen weder Monolog, noch Sermon joyeux irgend eine Spur aufweisen. Die Komödie hatte außerdem an sich bereits seit Jahrhunderten die Form fertig; die brauchte sich nicht aus den Monologen erst zu entwickeln; sie fand auch, wie die erste Blütezeit beweist, genügend Stoff im Volksleben und hatte in sich die Kraft, diesen zu verarbeiten. Wenn dann Belege angeführt werden, daß so und so viele Verse übereinstimmen[2]), daß die Farce hier geschöpft und Form und Stoff aus dem Speicher der Monologe genommen habe, so darf man nicht vergessen in Betracht zu ziehen, daß das Mittelalter im Bezug auf das Plagiat[3]) gar nicht so ängstlich war und stark dem Grundsatze huldigte, dem Molière so manche komische Szene verdankt: je prends mon bien où je le trouve, und daß der Geschmack in dieser Zeit doch weit konservativer war, als in späteren Jahrhunderten.

Was dann im Verhältnis Fabliau: Farce recht ist, muß notwendigerweise in dem von Monolog: Farce billig sein. Ist

---

[1]) Des Granges. S. 5 No. 13, 28, 32, 33, 30.
6 „ 10, 11.
7 „ 12, 26, 27.
8 „ 31, 39, 40, 43.
9 „ 56.
11 „ 55, 62, 63, 64.
12 „ 65, 66, 67, 70, 80, 91, 92, 93.

[2]) z. B. Romania XV. 419 bezügl. Farce 16 und Monolog: Le caquet des bonnes chambrières. Picot sagt dort: un certain nombre de vers (208 ff.) se retrouvent à peu près textuellement dans la Farce des Chambrières.

[3]) Petit de Julleville: La comédie et les moeurs en France, pag. 56.

das Fabliau verschwunden, als es eine höhere Stufe in der Dichtkunst erlangt hatte (homines omnino in oblivionem depellebant fabellas quarum haberent recentiorem et sibi aptiorem scenicam figuram. Des Granges, pag. 84). so hätte der Monolog und noch eher der Sermon joyeux verschwinden müssen. Diese Verschwindungstheorie ruht doch auf gar schwankendem Boden; ist es denn absolut nicht möglich, daß zwei verwandte Dichtungsgattungen mit gleichem oder ähnlichem Stoff neben einander bestehen? Grade hier liegen die Verhältnisse so klar, in dieser Zeit, wo Monolog und Farce die Gunst des Publikums besaßen, wo der Monolog noch eine weit bedeutendere Rolle spielte, als ein Jahrhundert später und zu unserer Zeit, wo er im Staube der Theaterbibliothek ruht und nur ans Tageslicht gezogen wird von einem bedeutenden und literarisch fein gebildeten Charakterdarsteller[1]), wobei manchmal die liebe Eitelkeit nicht unwesentlich beteiligt ist.

Wenn dann der Autor von der Farce „Le pardonneur, le triacleur et la tavernière" sagt[2]): Farsae pars prior e soliloquiis orta est, altera e fabellis, oder von der Farce[2]) „La nourrice et la chambrière" Utraque persona proprios labores aut virtutes alterius virtutibus et laboribus opponit, et duo soliloquia habes quasi permixta, so klingt das nicht allein, sondern ist direkt gesucht, weil man um das Natürliche — die harmlosen Szenen aus dem Leben und der Zeit — mit aller Geflissentlichkeit herumgeht, wie heutzutage der Hyperwagnerianer sich vor jeder Melodie ängstlich hütet, und weil man ein künstliches Gebäude errichtet, das zu den Personen garnicht paßt; jedenfalls wäre es interessant gewesen zu erfahren, welche „mixtura" für die Erklärung der Farce: Mallepaye et Baillevent vonnöten ist.

Das Resultat dieser Erwägungen fasse ich in folgenden Leitsätzen zusammen;

Leitsatz III: Die Farcen, mit alleiniger Ausnahme vielleicht von: Le gaudisseur et le sot; le gentilhomme et son page und la présentation des joyaulx sind nicht als aus den Monologen oder Sermons joyeux entstanden anzusehen.

Leitsatz IV: Die Theorie von Des Granges ist sowohl hinsichtlich des Fabliau, als auch des Monologes nicht haltbar.

---

[1]) Coquelin für das französ. Theater (La défense du Monologue, im Figaro 17. XI. 1883). Carl Weiser, der bedeutende Charakterdarsteller des Weimarischen Theaters, stellte in der Saison 1895/96 Monologe dar.

[2]) pag. 79.

c) Das Verhältnis von Farce zur Novelle.

Wenn nun im folgenden über das Verhältnis der Novelle zur Farce gehandelt werden soll, so habe ich dabei eine Untersuchung über den Zusammenhang der Novellen und ihrer einzelnen Motive mit den weiter zurückliegenden Quellen d. h. die Verfolgung der Novelle zum Urtypus, gänzlich außer Acht gelassen, da es mir nur darauf ankommt, die Farce in ihren Beziehungen zu den kursierenden Erzählungen, die zur Niederschrift gekommen waren und die Farcendichter auf diese Weise beeinflussen konnten, in großen Zügen zu betrachten und dabei positive Resultate zu erzielen.

Für diese Untersuchung ist die mehrfach erwähnte Studie Toldos besonders wertvoll und anregend, da der Autor hier versucht, die nach großen Gesichtspunkten geordneten Farcen der Reihe nach auf ihre Quellen hin zu erforschen. Toldo verfügt über ein großes Material und zeigt eine außerordentliche Belesenheit in der Novelle. Aber wenn wir uns nach dem Studium des Aufsatzes die Frage verlegen, ob wir zu wirklichen Resultaten und zu klaren Vorstellungen bezüglich der Quellenforschung gekommen sind, so müssen wir gestehen, daß Toldo um so mehr von seinem anfänglichen Prinzip abweicht, je weiter er in der Besprechung der Farcen vorschreitet; er verweilt sehr oft nur bei einer äußeren Charakterisierung der Farce, gibt eine mit Versen gewürzte Inhaltsangabe, zieht Novellen heran, deren Motive und Handlungseinheiten nur mit ein wenig Gewalt sich denen der Farce vergleichen lassen und kommt schließlich zu Ergebnissen, die oft gar zu allgemein sind: Cette maxime (à trompeur trompeur et demi) inspire la f. (pag. 191); un conte italien, au moins dans sa première redaction, paraît inspirer la farce (pag. 201); son auteur avait sans doute quelque connaissance du chef d'œuvre de Rabelais (pag. 209). Une autre dépendance des nouvelles paraît encore dans la farce (pag. 261) und a. mehr. Toldo bespricht 73 Farcen; davon stellt er bei 7 Farcen die Fabliaux, bei 10 Farcen die Novellen mit Angabe der Quelle bestimmt fest. Bei 37 Farcen vermißt man jegliche Angabe darüber. Dabei möchte er am liebsten die italienische Novelle als Ausgangspunkt für die Farce hinstellen, ganz außer Betracht lassend die Forschungsergebnisse eines G. Paris, der im Journal des Savants 1895 (pag. 290) wohl das Richtige trifft: Parfois cet emprunt est tout cru et constitue proprement une traduction; c'est le cas de beaucoup le plus rare. En dehors de ce cas, la constatation de l'emprunt est souvent très difficile. De ce qu'un même conte se retrouve dans deux recueils, l'un italien,

l'autre français, il ne s'ensuit pas necessairement que le plus récent l'ait pris au plus ancien. Il existait, il existe encore en Europe tout un fonds de contes plaisants qui circulent depuis des siècles de bouche en bouche, et peuvent entrer dans la littérature écrite aux temps et aux lieux les plus divers.

Diese contes plaisants, die eine außergewöhnliche Popularität genossen, die im Munde des Erzählers Erweiterungen und Änderungen erfuhren und infolge der Kreuzzüge, später durch den Humanismus und durch fremde Soldaten neue Motive und neuen Glanz erhielten, wurden schon in früher Zeit gesammelt. Verhältnismäßig wenig ist noch auf die Nachwelt gekommen. Verloren gegangen ist uns z. B. ein Liber facetiarum von Gervasius von Tilbury, das nach Suchiers Literaturgeschichte (pag. 21) am Ausgang des XII. Jahrhunderts verfaßt worden ist. Erhalten ist uns die *Disciplina clericalis* des bekehrten Juden Petro Alphonso, ein Buch mit arabisch-indischen Erzählungen, das Ende desselben Jahrhunderts in Spanien geschrieben wurde.

In dem Buche werden Fabeln zur Belehrung des Sohnes wiedergegeben. Zur Verfügung stand mir

1. Disciplina clericalis auctore Petro Alphonsi ex Judaeo Hispano. Pars prima. Parisiis 1824.
2. Pars seconda oder Le Chastoiement d'un pere a son fils.
3. Disciplina clericalis von Fr. Wilh. Val. Schmidt. Berlin 1827.

Nach No. 1 findet man als Erzählungsstoffe, die für die Farce interessieren könnten: das Verschwinden der jungen Galane bei der plötzlichen Heimkehr des Mannes (Fabula VIII), der überraschte Jüngling, der den Verfolgten spielt, als der Mann ins Zimmer tritt (Fabula IX), das weinende Hündlein (Fabula XI) und die Geschichte des Schneidergesellen Nediu (Fabula XVIII pag. 126 in No. 1 und Fabula XXI pag. 64 in No. 2). Diese Fabula scheint das Fabliau du tailleur du Roi et de son sergent direkt beeinflußt zu haben. —

Von anderen größeren Sammlungen kommen für uns besonders in Betracht:

Decameron von Giovanni Boccaccio. 100 Novellen zu je zehn für zehn Tage angeordnet.

Untersucht man die Novellen auf ihren dramatischen Charakter, so würde man feststellen können, daß sehr viele einer dramatischen Bearbeitung nicht die mindesten Schwierigkeiten in den Weg legen würden. (VII_2 und VII_8 mit der brillant gezeichneten Schwiegermutter u. a.) Aber die Farcendichter, die in der Mehrzahl doch der italienischen Sprache nicht so weit mächtig waren, daß sie den Decameron leicht hätten ver-

stehen können, kannten diese Stoffe nicht oder lernten sie erst spät kennen; denn eine noch recht unzulängliche Übersetzung kam 1485 bei Verard heraus, und diese Arbeit wurde erst 1545 durch eine bessere abgelöst. —

Von italienischen Autoren wären dann zu erwähnen:

Liber Facetiarum von Poggio Bracciolini aus 1450, kleine, weit anspruchslosere Anekdoten, als die Erzählungen des Dekameron. Das Buch erschien zuerst in Rom 1470 in lateinischer Sprache, war also viel eher dem Publikum verständlich und zugänglich, als der Dekameron.

Die aus dem Italien. übersetzten (Piacevoli notti) *Les facétieuses nuits* de Straparole, eine Novellensammlung aus zwei Teilen bestehend.

Die ersten italien. Ausgaben des ersten Teiles stammen aus 1550, 1551, 1555, die des zweiten Teiles stammen aus 1553, 1554, 1557.

Beide Teile zusammen erschienen zuerst 1557.

Die erste französische Übersetzung stammte von Louveau: Teil I aus 1560. Der Erfolg war kein großer, denn erst nach 13 Jahren konnte an eine zweite Ausgabe gedacht werden, die dann zugleich Teil II umfaßte: 1573, welch' letzterer von Pierre de Larivey[1]) übersetzt wurde.

Natürlicherweise kann der Einfluß dieser Novellen nicht mehr groß gewesen sein auf die Farcen, deren Höhepunkt ja überschritten war, als diese Erzählungen anfingen, populär zu werden.

Die französische Novellistik, d. h. die im engeren Sinne, hebt an mit: *Les Cent Nouvelles nouvelles*, verfaßt am burgundischen Hofe, wo sich Louis XI. als Dauphin befand. Es sind Novellen, die im Grunde genommen keineswegs neu waren, sondern nur alte Erzählungen und Facetien im Sinne der Fabliaux und des Decameron mit außerordentlichem Geschick, feiner Nüancierung und guter Charakteristik wiedergaben. Nach Thomas Wright, dem Herausgeber der Sammlung, sind die Novellen 1450–1460 verfaßt und kamen erstmalig bei Antoine Verard 1486 zum Druck. Ein zweiter Druck ist undatiert; ein dritter wurde 1505 vollendet, sodaß die Annahme wohl berechtigt erscheint, daß die Novellen erst von 1500 an ins Volk einzudringen begannen und bei den Farcendichtern bekannt werden konnten.

Die Stoffe tragen zum allergrößten Teil ausgesprochen schwankartigen Charakter und eignen sich nicht minder, wie

[1]) Les facétieuses nuits de Straparole, traduites par Jean Louveau et Pierre de Larivey-Jannet. Paris. 1857. 2 Bände.

die des Decameron, zur szenischen Umarbeitung. Die Farcendichter werden sie aber schwerlich gekannt haben; denn man muß sich wundern, daß das Farcenrepertoir nichts aufweist von den überaus komischen Situationen der Novellen: 10 (Les pastés d'anguille), 13 (Le clerc châtré), 14 (Le faiseur de papes), 27 (Le seigneur au bahut), 52 (Les trois monuments), 73 (L'oiseau en la cage) 80 (La bonne mesure). Selbst wenn man mit einem Verluste von Farcen im Laufe der Jahrhunderte rechnet, so müßte doch die eine oder andere, oder Angaben über Aufführung noch überliefert sein, falls man sie als Vorlagen benutzt hätte.

Einige Novellen gehen auch tiefer und zeichnen sich dadurch von ihrer Umgebung ab, in der sie sich wie kleine Meisterwerke ausnehmen: 26 (La demoiselle cavalière), 77 (La robe sans manches), No. 98 (Les amants infortunés) von welcher Novelle G. Paris[1]) urteilt: C'est la seule qui soit d'un contenu et d'un style sérieux; le sujet en est même tout à fait tragique, und No. 100 (Le sage Nicaise ou l'amant vertueux).

Daß diese genannten und andere Stoffe sich weder in den Farcen noch in den Werken der Renaissance finden, läßt die Vermutung aufkommen, daß die C. N. N. sich keiner großen Beliebtheit und Verbreitung zu erfreuen gehabt haben.

In Betracht kommt ferner:

Le grand parangon des nouvelles nouvelles par Nicolas de Troyes, 1535. Herausgegeben von Emile Mabille. Paris. Franck. 1869. Ursprünglich eine Sammlung von 180 Novellen, wie sie das erhaltene Inhaltsverzeichnis aufzählt, sind leider nur 55 Novellen auf uns gekommen, die zum Teil aus Boccaccio und Poggio geschöpft sind, zum Teil — 20 von den überlieferten 55 Novellen — aber auf mündlicher Tradition beruhen, da der Autor diese auf seinen Reisen gesammelt hat. —

Dazu kommt noch eine Fülle von Sammlungen von Anekdoten und Erzählungen (gesta Romanorum mit der franz. Übersetzung: Le violier des Histoires romaines, I. Ausgabe 1521; La fleur des Histoires par Jehan Mansel; Le parangon des nouvelles honnestes et delectables, I. Ausgabe 1531, neu ediert von Mabille, Paris 1865). Sie alle zeigen deutlich, wie die Stoffe hin- und herfluteten, wie neue nach Frankreich kamen und sich da mit der volkstümlichen Tradition vermischten; sie zeigen aber auch nicht minder deutlich die einseitige Verbreitung dieser Novellen, die ein besonderes, gegen die breite

[1]) Journal des Savants 1895, pag. 295.

Masse abgegrenztes Publikum hatten. Die geschriebene Novelle besaß eben einen feinen aristokratischen Zug, der sich nicht verleugnete, auch wenn rein volkstümliche Erzählungen mit der ganzen bodenlosen Tiefe der Obscönität und des erotischen Kitzels zur Behandlung kamen; sie war ein Stück Kunstpoesie gegenüber der freien, ungebändigten und schrankenlosen Natur der mündlichen Volkserzählung: jene nahm Stoff und Form aus Überlieferung mehr fremder, als eigener Kreise; diese schöpfte am unversiegbaren Quell des heimatlichen, bürgerlichen Lebens. —

Nunmehr sollen diejenigen Farcen näher betrachtet und untersucht werden, die mit der geschriebenen Novelle in Beziehung gebracht werden oder stehen sollen. Es handelt sich um 20 Farcen: 16, 17, 20, 24, 34, 40, 45, 47, 59, 60, 61, 67, 69, 72, 80, 82, 83, 88, 93, 94. Creizenach berührt (I 447) kurz den Zusammenhang von Novelle und Farce: „Auffallen muß es, daß im komischen Drama der unerschöpfliche Schatz der mittelalterlichen Schwank- und Anekdotenliteratur so wenig ausgebeutet ist . . . . In Frankreich finden wir unter 150 Farcen bloß 15, die wir mit Sicherheit oder einem hohen Grade von Wahrscheinlichkeit als Dramatisierungen von schwankartigen Erzählungen betrachten können.“ So sicher:

alte Nummer: 66, 82, 87, 95, 106, 142, 151, 152, 172, 174, 183, vermutlich: 94, 117, 124, 137.

neue Nummer: 3, 17, 20, 27, 34, 60, 66, 67, 80, 82, 88, vermutlich: 26, 40, 47, 56.

Creizenach berücksichtigt also noch die Farcen 3, 27, 66; 26 und 56, die in meiner Aufstellung fehlen und deshalb zuerst untersucht werden sollen.

Bei No. 3, 26 und 27 war der Stoff durch die mündliche Überlieferung im Volke und bei den Dichtern lebendig. Das Sündigen der Nonnen (3), die dann in diesem Fehler noch von der Äbtissin übertrumpft werden, und die Überlistung des Ehemannes (26), dessen Bereitwilligkeit und Gefälligkeit dem befreundeten Geistlichen gegenüber vom letzteren anders ausgebeutet wird, waren beliebte Anekdoten, die von Mund zu Mund gingen; sie beruhten auf wirklichen Vorkommnissen und zeigen deutlich die Verbindung und den Zusammenhang mit dem täglichen Leben und den Geschehnissen. (Kapitularien und Konzilsbeschlüsse mußten gegen den liederlichen Lebenswandel Front machen.) Novellen erzählen von altersher von ähnlichen Familienszenen, wie in No. 27.

Bei No. 56 verrät die Tendenz des Stückes deutlich den Ursprung: die Verspottung des geistlichen Standes, der als ein

recht unwissendes Element des Staates hingestellt werden soll, und den zu erreichen und zu verwalten eine Kleinigkeit sei:

I'ay bonne main pour tenir croce
Et teste assez pour porter mittre:
Il ne reste plus que le tiltre.

„Aber, da irrt ihr, lieber Neffe“:

Plus mittre ne croce on ne baille
a nully, sans couster grant somme!

Die Farce No. 66 wurde in ihrem zweiten Teil früher auf ein Fabliau von Rutebeuf zurückgeführt; der erste Teil beruht rein auf volkstümlichen Erzählungen. —

Es folgt eine kritische Untersuchung der oben erwähnten Farcen.

No. 16. *Les chambrières qui vont à la messe de cinq heures.*

Eine der Zofen, Troussetaqueue, spricht über ihre Herrin in folgenden Versen:

El disoit qu'elle avoit fait veu
A madame saincte Nytouche
De ne coucher, mais bonne bouche,
Jamais avecques son mary,
Pour l'amour de son amarry,
Les vendredis et samedis.

Saupicquet fügt dann hinzu:

M'amye, nous sommes en decours;
Attendre fault la plaine lune
Et le croissant.

In diesem Enthaltsamkeitskalender will man eine Entlehnung aus dem Decameron II_{10} sehen, wo sich Ricciardo von Chinzica ähnliche Kasteiungen auferlegt hat; seine Fasttage sind: die Tage mit den gewöhnlichen Festen, Quatember, die Vorabende der Apostelfeste, die Freitage, Sonnabende, die Sonntage als Tage des Herrn, die ganze Fastenzeit und gewisse Mondphasen, gewiß eine reiche Auswahl an Tagen, sodaß schließlich nur wenige übrig bleiben.

Hätte der Farcendichter die Novelle gekannt, würde er wohl die gleichen Momente aufgenommen haben, wenigstens mehr, als er es in der Farce tut; ja bei der Tendenz, leicht alles zu übertreiben, wäre er wohl noch weiter gegangen, um dadurch recht komisch zu wirken. Diese Art Anekdoten waren im Volke weit verbreitet. und waren schon damals ein beliebter Unterhaltungsstoff in der Kneipe.

Resultat: Selbständigkeit der Farce ohne An- oder Entlehnung irgend einer Novelle.

No. 17. *Un chaudronnier.*

Petit de Julleville sagt von der Novelle $VIII_1$ aus „Les facétieuses nuits de Straparole“, daß sie ein wenig der Farce gliche. Toldo, pag. 229, verweist auf Petit de J. mit der

Wendung: La farce, dont la source a été déjà indiquée . . . . Was erzählt uns denn die Novelle?

Sennuce sitzt mit seiner Gattin Bedouyne vor der Haustüre, die offen steht. Keiner will sie schließen; man kommt überein: wer zuerst redet, hat die Tür zu schließen. Nach einiger Zeit geht die Frau zu Bett; der Mann bleibt draußen auf der Bank. Dunkelheit überall. Ein Diener geht vorüber: der Wind hat ihm die Laterne ausgelöscht; er bittet den Mann um Licht, der auf die Fragen und Bitten selbst beim heftigen Durchrütteln absolut nicht reagiert und stumm wie ein Fisch bleibt. Da die Haustür offen steht, besinnt sich der junge Mann nicht lange, tritt ein, sieht Licht im Korridor und findet außer einer Lichtquelle die Frau im Bette. Unser „galland" wieder schnell von Entschluß: chose que Bedouyne endura patiemment sans sonner un seul mot. Nun trollt sich der junge Mann vergnügt von dannen, während die Frau aufsteht und draußen ihrem Manne Vorwürfe macht. „Adonc le poltron Sennuce, se levant, dict pour toute responce: Or, va maintenant fermer l'huys, sotte que tu es! Tu me le pensois faire fermer, mais tu es bien deceue: ainsi sont chastiez les obstinez!"

Lesen wir dagegen die Farce: Ehestreit, Wette, der Kesselflicker, dieser famose, lustige Handwerksbursche, der uns in seinem tollen Humor gefällt, die Ausstaffierung des Mannes durch den Kesselflicker, der geraubte Kuß und Ende gut, alles gut, d. h. nun laßt uns in der Schenke „croquer la pie", so fallen die Verschiedenheiten klar in die Augen: durch die Einführung der obscönen Auftritte charakterisiert sich die Novelle allein schon als das jüngere Werk.

Diese Wetten, wie sie hier Veranlassung zur Verwicklung geben, waren im Mittelalter durchaus nichts außergewöhnliches; sie waren vielmehr recht populär. Nicolas de Troyes erzählt uns gleich in der ersten Novelle des „grand parangon des n. n." von einer solchen lustigen Wette: Comment ung homme de Poictiers gaingna un bon pourceau en lui disant toute la nuit gnif, gnaf. Auch heute leben noch Anekdoten von solchen komischen Wetten fort: Die Wedd', die gewisse Ähnlichkeit mit der Erzählung von Nicolas de Troyes hat, und Du dröggst die Pann' weg. (Fritz Reuter 1895, Band I 239 und Band II 85.) Und dieses „Läuschen" versetzt uns in eine Schusterwerkstätte und in eine Ehe, in der es so zugeht, wie in der Farce:

De junge Schaustermeister Hauck
Un' sine Fru, geburne Brümmer,
Dei wiren in den Aewergang
Un striden sick recht nüdlich 'rümmer.

Wette, wer die geborgte Bratpfanne forttragen soll. Schweigen. Edelmann läßt sich seine Stiefel flicken, tanzt mit Frau Meisterin und küßt sie zum Schluß. Der Meister wird aufgebracht und bricht das Schweigen.

Es dürfte kein Zweifel mehr darüber obwalten, daß diese Stoffe lange im Volke kreisten und dort lebendig und beliebt waren; aus dieser volkstümlichen Erzählung und Überlieferung hat die Farce geschöpft; sie war die Quelle der Novelle und damit zugleich eine literarisch wertvolle Fixierung der tradition orale.

No. 20. *Colin qui loue et dépite Dieu en un moment à cause de sa femme.*

Wir treffen hier auf die erste Farce, bei der wir eine Novelle als Vorlage wirklich feststellen können. Farce und erste Facetie aus Poggio (von einem armen Matrosen aus Gaëta) stimmen völlig überein. Wie volkstümlich übrigens grade dieser Stoff war, zeigen die Fabliaux (Montaiglon I_{14}, V pag. $_{162}$, Barbazan III_{215}) die Novelle 19 aus Les C. N. N. und modus Liebine in Müllenhoff und Scherer's Denkmäler, pag. 32. Diese beiden letzteren behandeln das Tema: De l'enfant qui fu remis au soleil, die Fabel vom Schneekinde, die aus der Zeit der Ottonen aus dem Gebiete des Bodensees stammt. Alle diese Belege liefern uns den Beweis für die Verbreitung und Beliebtheit der Stoffe und lassen uns die interessante Wanderung von Mund zu Mund, von Volk zu Volk ahnen.

No. 24. *Le couturier, Esopet, le gentilhomme et la chambrière.*

Gelegentlich der Untersuchung der Farce in ihrem Zusammenhange mit einem Fabliau wurde analog den Angaben der Romania $XXXII_{175}$ festgestellt, daß diese Farce aus der Disciplina clericalis zu stammen schiene. Ich glaube vielmehr, daß die Fabula des Nediu (Fabula XVIII in der Disciplina clericalis No. 1) in die Volkserzählungen drang und das dann erst aus (pag. 126) der lebendigen und ausgeschmückten mündlichen Überlieferung die Farce schöpfte.

No. 34. *Frère Guillebert.*

Dieser Stoff von den vertauschten Hosen war in der Literatur in der mannigfaltigsten Weise verbreitet, und jeder Novellist, jeder Dichter suchte durch Einführung von neuen kleinen Pointen der Erzählung neue Reize abzugewinnen. Toldo gibt (pag. 251) Belege für die Verbreitung dieses Stoffes in der ital. Novelle. In Betracht könnte nur Poggio's Erzählung (bei Ristelhuber No. 99) kommen; aber der Unterschiede zwischen dieser Facetie und unserer Farce sind doch

so erhebliche, daß man bestimmt annehmen muß, der Farcendichter habe ausschließlich aus der Volkserzählung geschöpft.

No. 40. *Guillerme qui mangea les figues du curé.*

In der Novelle V_3 aus Les fac. Nuits de Straparole wird von dem ältesten Buckligen, Jambon, erzählt, wie er bei einem Gärtner angestellt war, dessen Vertrauen er mit der Zeit zu erringen verstand. Einst sollte er drei prächtige Feigen zu einem Freund des Meisters bringen: als Leckermaul konnte er sich nicht beherrschen: unterwegs aß er zwei der Feigen auf, die dritte noch beim erstaunten Empfänger. Dieser Stoff ist in die Farce übernommen und dort noch erweitert durch Verlegung der Szene in ein Pfarrhaus, dessen Herr mit der Frau des Bürgers unerlaubte, intime Beziehungen unterhält; der Stoff erhielt also zeitlich-lokale Appretur und volkstümliches Colorit.

No. 45. *Jéninot qui fit un roi de son chat.*

In der Vorrede zu Les facétieuses nuits, pag. 58, heißt es: Lainez indique cette farce comme origine de la nouvelle $XIII_7$. Tatsächlich haben wir hier wieder einen Beleg dafür, daß die Farce das Ursprünglichere war: der Novellist schöpfte oft aus der Farce, so hier aus No. 45, und die typischen Entschuldigungen von George: „cela n'estoit porté par son obligation" oder „je ne le sçaurois faire, sans contrevenir à mon contract" haben sprechende Ähnlichkeit mit: cela n'est point à mon rollet. (No. 27).

No. 47. *Jolyet, la femme et le père.*

Ich stimme im vollen Umfange Küchler[1]) bei, der die Novelle 29 aus Les C. N. N. (La vache et le veau.) als Quelle für die Farce ablehnt und diese für älter hält, als die Novelle. Wäre die Farce in Anlehnung an die Novelle entstanden, würde der Dichter sich wohl kaum das so unendlich komische Zusammentreffen von Hochzeitsnacht und Entbindung haben entgehen lassen. Hier hat der Dichter sicher aus der unmittelbaren Umgebung und Zeitgeschichte den Stoff entnommen; eine wahre Begebenheit, die dazu gar nicht so ungewöhnlich ist, liegt der Farce zu Grunde, die ihrerseits die Vorlage zur Novelle wurde. (Siehe No. 45.)

No. 59. *Le médecin, la femme, la chambrière et le badin.*

Die Stellen über die hommes en couche ou engroissis, die bei Suchier, Aucassin et Nicolette, Aufl. VI pag. 60, verzeichnet sind, können um diese Farce vermehrt werden.

---

[1]) Zeitschrift für franz. Sprache und Literatur. XXX 264.

Toldo, pag. 266 „La source de cette farce n'est pas difficile à retrouver". Er kommt zuerst auf den Dekameron (XI_3) zu sprechen, eine Novelle, die garnichts gemein hat mit unserer Farce; er geht dann über zu der XXXV. Novelle aus dem grand parangon des n. n., die wohl als Quelle für unsere Farce angesehen werden darf, obschon auch Toldo Zweifel beikommen, da die Novelle so manche feine und brillant beobachteten Züge — der sich weigernde Ehemann — aufweist, von denen die Farce nichts besitzt. Darf man annehmen, daß die Dichter, die schon ein feines Gefühl für dramatische Darstellung und Wirkung besaßen, so ahnungslos an diesen Szenen vorübergegangen wären?[1]) So ganz trifft auch nicht zu: Le conte ne diffère de la farce en aucun détail.

No. 60. *Le médecin qui guérit toutes sortes de maladies.*

Die von Petit de Julleville zum Vergleich herangezogenen Novellen: Decameron $VIII_8$ und Straparola VI_1 haben mit der Farce nichts gemeinsames. Anklänge an den Farcenstoff finden sich wohl bei Poggio (No. 44 in der Ausgabe von Ristelhuber) und No. 79 der C. N. N. (L'âne retrouvé). Aber diese Art Erzählungen lagen zu dieser Zeit gewissermaßen in der Luft; der Spott über die Charlatane und marktschreierischen Ärzte und deren Heilmethoden war an der Tagesordnung und lieferte komische Episoden, die eine Abwechslung in das Theater hineintrugen.

Wir müssen deshalb die Novellen als Vorlage für diese Farce definitiv ablehnen.

No. 61. *La mère, la fille, le tesmoing, l'amoureulx et l'official.*

Toldo stellt, pag. 238, die Farce der XXV. Novelle aus den C. N. N. (Forcée de gré) gegenüber; das sujet ist bei beiden wohl annähernd das gleiche, aber in der Behandlung der Nebenumstände gehen beide weit auseinander. Die Novelle steht viel niedriger, als die Farce. Rein zotenhafte Motive beherrschen die Novelle; man hat die Empfindung, als wenn sie um dieser willen allein geschrieben sei: eine zweimalige Beschreibung der näheren Umstände.

Die Farce dagegen zeigt ein ganz anderes, man könnte sagen, natürlicheres Bild, wo die Mutter versucht, ihre tief gefallene Tochter an den Mann zu bringen. Die Handlungs-

[1]) Derselbe Stoff auch in Deutschland verbreitet. Vergl. Kurtz: Wickrams Rollwagenbüchlein. Leipzig 1865. Erzählung IV: Von einem Radtsherren, der mit einem Kind gieng. Ferner pag. 15 und pag. 198, woraus die große Beliebtheit dieses Stoffes deutlich hervorgeht.

einheiten sind in der Farce von so alltäglicher Beschaffenheit, daß der Schluß durchaus gerechtfertigt ist: die Farce No. 61 ist nur aus dem Leben und der Zeit geschöpft. (Vergl. hier die Zeitbestimmung dieser Farce nach der Münze.)

No. 67. *Le meunier et le gentilhomme.*

Hier darf man Toldo beipflichten, der die XL Novelle aus Le grand parangon als Vorlage für die Farce ansieht. Personen sind dieselben geblieben, und die drei Rätselfragen, die der Edelmann in der Farce dem Geistlichen vorlegt: ou est le centre du monde, ce que le gentilhomme vaut et ce qu'il pense dans ce moment, finden sich in dieser Zusammenstellung nur in der angezogenen Novelle, obschon solche Rätselfragen vom Altertum (Oedipus) und Mittelalter (Edda) bis in die Neuzeit (Rich. Wagner: Siegfried. Akt I.) zur Anwendung kamen.

No. 69. *Le nouveau marié.*

Wir besitzen in der Novelle XX der C. N. N. (Le mari médecin) die Bearbeitung eines ähnlichen Stoffes: bei der Vergleichung ergeben sich aber wesentliche Differenzen: In der Farce spielt sich die Handlung bei den Schwiegereltern ab, in der Novelle in der jungen Ehe. Die Schwiegermutter ist im ersten Falle eine wahre Draufgängerin, die am liebsten mit den Fäusten den lässigen Schwiegersohn zur Raison gebracht hätte:

Par ma foy, je te batrois bien,
Si pensois estre la plus forte.

In der Novelle ist sie die schlau überlegende Mutter, die mit einer genialen List — sie schickt den Schwiegersohn mit dem Urin der sich krank stellenden Tochter zu einem vorher unterrichteten Arzt, der dann den entsprechenden Rat erteilt — das junge Eheglück einzurenken versteht. Das Festmahl nach der wieder Erwarten schnellen Genesung der Frau mit dem heulenden Elend des Mannes und dessen Erklärung entbehrt nicht der Komik.

Wenn der Farcendichter die Novelle gekannt hätte, würde er meines Erachtens vor allem die Szene mit dem Arzt und der Urindiagnose eingefügt haben, da diese Auftritte äußerst beliebt waren. So steht die Farce vollkommen unabhängig von der Novelle da, auf eigenem Boden und mit eigener Charakteristik der auftretenden Personen.

No. 72. *Le pardonneur, le triacleur et la tavernière.*

Beziehungen dieser Farce mit Decameron VI_{10} oder anderen ital. Novellen zu konstruieren, dürfte wohl zu weit

gehen, weil der Reliquien- neben dem Ablaßhandel sehr in Mode gekommen war. Die näheren Umstände gehen bei beiden Literaturgattungen erheblich auseinander. Wir haben in der Farce wohl mehr ein Zeitbild vor uns, das uns in den Anfang der neuen Zeit, der Reformation, führt, und das uns zwei in dieser Periode wirksame Typen: den Reliquien- und den Theriakverkäufer vorstellt.

No. 80. *Le pont aux ânes.*

Die Dekameron-Novelle IX_9, die von der Gänsebrücke erzählt, wird als Quelle abgelehnt, denn der Stoff mit der Eselsbrücke war im Volke weit verbreitet und bekannt. Wenn im Fabliau: Del convoiteus et de l'envieus, MR. V 135, Vers 66 und 77 zu lesen ist:

Demande ou je te batrai tant
Que mielz ne fu asnes a pont,

so muß man annehmen, daß der Spielmann mit der bloßen, kurzen Erwähnung: asnes a pont die Möglichkeit der Aufrollung des ganzen Bildes bei seinem Publikum voraussetzen durfte, was er nur annehmen konnte, wenn der Stoff im Volke recht bekannt war. Wie sehr er überdies auch in anderen Ländern wirksam war und zirkulierte, beweist die Aufführung eines Fastnachtspieles von der Eselsbrücke in Lübeck 1436. Die Quelle der Farce liegt infolgedessen in der tradition orale.

No. 82. *Le poulailler à quatre personnages.*

Toldo gibt, pag. 243, seine Ergebnisse über die Quellenforschung wieder und sagt, als er den Decameron (VII_6), Poggio, l'Hitopodésa erwähnt: „Je crois que les critiques ont fait fausse route. J'avoue, par exemple, que je ne saurais trouver en quoi la farce ressemble à cette nouvelle du Décameron.“ Ich bin mit ihm durchaus gleicher Meinung: „on n'aura pas trop de peine à se convaincre du caractère traditionnel d'un tel récit.“

No. 83. *Le poulailler à six personnages.*

Da Toldo bei dieser Farce das Fabliau Constant Duhamel als „source plus ou moins directe“ (also doch auch schon: moins!) annimmt, geht er auf die Novellen gar nicht ein. No. III der C. N. N. (La pêche de l'anneau) behandelt, wie in der Farce, das jus talionis und zwar ganz in dem Sinne, wie dies bei der Untersuchung über die Fabliaux zum Ausdruck gekommen ist. Da nun das nachahmende Werk fast immer eine Tendenz der mehr oder weniger leichten Übertreibung in sich trägt, so ist erklärlich, daß sich der Farcendichter nicht mit einem Edelmann begnügen konnte; er nahm deren zwei. Hierin vor allem sehe ich den Beweis erbracht,

daß der Autor der Farce die Novelle III aus C. N. N. kannte, wenn auch sonst wesentliche Unterschiede grade bei der Ausübung des jus talionis sichtbar werden. Die Ausführung des Kunstwerkes lehnte sich dann vor allem an den poulailler à quatre personnages an, der demnach als der ältere anzusprechen ist.

No. 88. *Le retrait.*

Die Novelle No. 72 der C. N. N. (La nécessité est ingénieuse.) findet sich genau in der Farce wieder; nur fehlte bei der ersteren der Diener, den die Farce in Gestalt der lustigen Person nicht entbehren zu können glaubte, vielleicht aus dem Grunde, um durch seine Einführung ein gewisses Gegenspiel in bühnengeschickter Weise hervorzubringen: die Frau und der Liebhaber hinten, und der Gatte mit dem Diener mehr vorn auf der Bühne, resp. seitlich oder in der Mitte.

No. 93. *Le savetier, Marguet; Jaquet, Proserpine et l'oste.*

Toldo sagt pag. 224: „Dans Les facétieuses nuits de Straparole ($VIII_2$) on trouve une source encore plus directe que celle de la tradition populaire renfermée dans la nouvelle de Sacchetti" und später: „La vengeance d'un mari sur la femme d'un autre forme aussi le sujet d'un autre conte du même auteur". (VI_1.) Da in vorliegender Farce das Motiv des jus talionis nicht berührt wird, von Rache hier nichts zu spüren ist, kann ich Beziehungen selbst äußerlicher Natur mit Novelle VI_1 nicht konstruieren.

Verlauf der Farce: Eine glückliche Schusterehe, wo die Frau dem Manne gehorcht, ihm in Liebe ergeben ist und wo ein vollkommenes Einvernehmen herrscht. Jaquet, der Nachbar, kommt und neidet dem Freunde sein Glück; ihm folgt seine Xanthippe, Proserpina, auf den Füßen. Streit zwischen Jaquet und Proserpina. Darnach will man sich ein wenig amüsieren, und beide Paare ziehen in die Schenke. Dort wird der Tausch der Frauen bei Becherklang ausgemacht und sofort vollzogen. Dem Schuster gelingt es, Proserpina zu bezähmen und zwar auf dieselbe Weise, wie der Ehemann in „Le pont aux ânes" seine Frau bändigte.

Verlauf der Straparola-Novelle VI_1: Deux compères s'aymans infiniment se deçoivent l'un l'autre; en fin font leurs femmes communs entre eux. Der eine der beiden Freunde Artile, ein Großkaufmann, will eine Reise unternehmen und bittet Liberal, für sein Haus und seine Gattin während der Abwesenheit zu sorgen und nach dem rechten zu sehen. Nach der Abreise seines Freundes kann Liberal seinen „sale et deshonneste desir" nicht zügeln und weiß die Frau, die sich seit 3 Monden

Mutter fühlt, zu betören mit der listigen Rede, daß das Kind noch unvollkommen sei, keine Glieder besitze und unter Umständen blind zur Welt kommen könne. Die Frau überkommt eine furchtbare Angst; damit ist das Spiel Liberals gewonnen. — Artile kommt nun heim und, als er seine Freude über den hübschen Knaben äußert, erzählt ihm seine Frau, daß sie und Liberal sich auch die erdenklichsten Mühen gegeben hätten, ein Unglück zu verhüten. Artile erfährt so alles und sinnt auf Rache: er läd Liberal mit Frau zum Mittagessen ein, läßt der Frau einen Schlaftrunk reichen, nimmt ihr die Pretiosen ab, die er später auf sonderbare Weise wiederfischt. Man verabredet die Gemeinsamkeit der Frauen, genau wie im Dekameron $VIII_8$.

Von dieser Gemeinsamkeit der Frauen kann in der Farce keine Rede sein. In den Novellen liegt das jus talionis mit seinen Folgen für die Freunde vor, in der Farce handelt es sich um weiter nichts als um einen vorübergehenden Tausch zur Bezähmung der Widerspenstigen; der Schuhmacher denkt nicht daran, seine Marguet mit Jaquet zu teilen, er will nur zeigen, wie man eine obstinate Frau gefügig machen kann, welches Mittel man bei der Erziehung der Frau anwenden muß, um sicher zum Ziele zu kommen.

Über ähnliche Erziehungsweisen berichtet uns nun die Straparola-Novelle $VIII_2$: Deux soldats frères espousent deux sœurs: l'un flatte et caresse sa femme, laquelle ne luy veult obeyr; l'autre menasse la sienne qui faict tout ce qu'il luy commande. Dieses letztere Ehepaar, Pisard und Florelle, haben sich gleich nach der Hochzeit geeinigt, wer in der Ehe die Hosen tragen soll. Pisard tut das mit einer kalten Energie und unliebenswürdigen Strenge und benutzt zur Erhöhung des Respektes die Vorführung seines Marstalles, bei welcher ein weniger gefügiges Pferd gepeitscht und schließlich kurzer Hand von ihm getötet wird. Die Frau, darüber außer sich, fürchtet den Gatten jetzt mehr, als sie ihn liebt.

Silvery, der seiner Frau bis jetzt alles nachgegeben hatte, möchte das Beispiel seines Bruders nachahmen, um damit dieselbe Wirkung hervorzubringen. Er erreicht aber nur, daß Spinelle ihn gehörig auszankt und ihn für einen Erzesel erklärt.

Die Berührungspunkte zwischen dieser Novelle und unserer Farce sind doch recht vager Natur; von einem Tausch ist bei der Novelle doch garnichts zu spüren, und man wüßte wirklich nicht, mit welchem Ehepaare man den guten Schuster und Marguet vergleichen sollte. Petit de Julleville spricht in seinem

Repertoir bei Besprechung der Farce, pag. 234, von scènes populaires; diese summarische Kritik der Handlung ist zugleich das wesentliche Moment und Kriterium für die Quellenforschung. Man braucht nicht nach Belegen und Mustern zu suchen, wenn die glückliche, lustige Schusterehe mit dem freimütigen Geständnis des Mannes:

Et ne suys ie pas bien heureulx
De t'avoir pour femme!

dem fortwährenden Streite in Jaquets Ehe gegenübergestellt wird, dessen Frau uns vom Manne so vorgestellt wird:

Va, vielle houhou, vielle cysterne,
Va! vielle qui porta la lanterne,
Quant sainct Pierre renia Dieu.

Ebenso natürlich, wie volkstümlich geht dann nach der Klage Jaquets der Tausch der Frauen und die sich anschließende Bezähmung der Widerspenstigen vor sich, bei der „Martin Bâton" die wirksamste Rolle übernimmt. Gerade die Prügelszenen, in denen der leidende Teil sich nach allen Regeln der Kunst unter dem niedersausenden Stock krümmte und die komischsten „sauts" ausführen konnte, waren überaus beliebt und populär und des Beifalls der zuschauenden Menge schon von vornherein sicher. Diese Popularität der Prügelszenen zieht sich über die klassische Zeit noch bis auf unsere Tage. (Fourberies de Scapin; unser Kasperle-Theater.)

No. 94. *Les deux savetiers.*

Ebenso populär, wie die Gegenüberstellung der glücklichen Schusterehe mit der düster-traurigen des Freundes, ebenso beliebt und volkstümlich war die Antithese des armen, genügsamen und fröhlichen Schusters mit dem reichen Kollegen, der, neidisch, nicht zum rechten Lebensgenuß kommen kann und gern (?) 100 Taler geben würde, wenn er die Lust und Freude des anderen nicht mehr anzusehen brauchte.

Toldo möchte dieses Moment und die Art des Betruges zurückführen auf Boccaccio's Novelle IV_2, die wiederum No. XVI der C. N. N. (Le faiseur de papes) beeinflußt habe. Die Vorführung dieser übernatürlichen Erscheinungen eines Engels oder Gottes in den Novellen scheint mir von der der Farce doch wesentlich verschieden zu sein, insofern als bei den ersteren obscöne Grundmotive vorherrschen und die Erscheinung außerhalb des Gotteshauses erfolgt, während bei der Farce rein betrügerische Absichten obwalten und die Erscheinung Gottes hinter den Altar der Kirche verlegt wird. Darin stimmt die Farce No. 94 recht erheblich mit Farce No. 39 überein. Es

ist deshalb anzunehmen, daß, wie so viele andere Motive, auch die der vorliegenden Farce mit ihrem so natürlichen Stoffe aus der Folklore stammten, daß die Farce Original ist ohne Anlehnung an irgend welche Novellen.

Nachdem hiermit die Untersuchung der Farcen in ihrem Verhältnis zur Novelle beendet ist, können wir unsere Resultate in zwei weiteren Leitsätzen zusammenfassen:

Leitsatz V. Aus dem gesamten Farcenrepertoir sind nur sechs — nach meiner Ansicht scheidet selbst No. 24 noch aus — Farcen (die No. sind fett gedruckt) auf gedruckte Novellen zurückzuführen. Diese geringe Zahl berechtigt nicht zu dem Schluß, daß die Novelle der Ausgangspunkt oder die Stoffquelle der Farce sei.

Leitsatz VI. Die „tradition orale", die in jedem Volke allzeit lebendige Lust am Erzählen und der von Generation zu Generation breit ausfließende Strom der volkstümlichen Erzählungen und die zeitlichen, kleinen Ereignisse und Begebenheiten aus der unmittelbaren Umgebung sind die ureigentlichsten Quellen der Farcen.

Weil dieser letzte Leitsatz eine so hoch bedeutsame Rolle spielt, mögen einige Beweismomente, alte und neue, noch einmal zusammengefaßt werden:

1. Die Spielleute haben schon von früh an für mündliche Überlieferung der Anekdoten Sorge getragen, sodaß die Geschichten nicht in Vergessenheit gerieten. Fabliau I_5, Vers 6 ff.

Aussi come gens vont et vienent,
Ot-on maintes choses conter
Qui bones sont a raconter.

Wie stolz und froh ist der Spielmann, der etwas neues seinen Zuhörern berichten kann! V_{115}

Une aventure molt petite
Qui n'na mie este sovent dite
Ai öi dire, tot por voir,
Que je vous voil ramentevoir.

2. Gleiche Motive und ganze Geschichten von ähnlichem Inhalt waren von früh an bei den Dichtern verschiedener Länder und Zeiten bekannt, weil es Erzählung und Poesie überall da gab, wohin der Mensch mit seiner Lust und Qual kam, weil die Poesie ein Völkergedanke ist, nichts Überliefertes, sondern ein dem Menschen innewohnendes Element.

Das erklärt die Gleichzeitigkeit der Stoffe in den verschiedenen Dichtungsgattungen und in verschiedenen Ländern.

(Gesch. vom Schneekinde. Erzählungen von den Listen der Frauen, Klagen der Pantoffelhelden.)

3. Bemerkungen bei Schriftstellern, wie „que mielz ne fu asnes a pont“, das mehrfache Vorkommen von Fabliaux (la nonnette; les braies au cordelier) und Novellen (No. 16 u. 87 in C. N. N.) beweisen die Popularität der Erzählungen und Anekdoten und ihre Verbreitung im Publikum, das nach dem Geschmacke der Zeit diesen Schatz an Unterhaltungsstoffen erweiterte und mehr oder minder künstlerisch ausbaute. Stoff und zeitliche Lebensauffassung und Lebensweise flossen zu einem lebendigen Ganzen zusammen.

4. Der spät erfolgte Druck oder bei fremdsprachlichen Novellen die gleichfalls spät veranstaltete Übersetzung der Novellensammlungen läßt eine volkstümliche Bekanntschaft mit den darin enthaltenen Stoffen und Motiven erst für den Anfang des XVI. Jahrhunderts zu. Für das geschriebene Wort trat die mündliche Überlieferung ein, die Lust am Fabulieren und die Befruchtung mit neuen Handlungselementen durch den wachsenden Humanismus; wir können uns so lebhaft vorstellen, wie der „trèssage jeune clerc, qui venoit freschement de l'université de Bouloigne la Crassa (Bologna la Grassa) où il avoit esté plusieurs ans sans retourner“ (Nr. 100 der C. N. N.), neue Ideen mit nach Frankreich brachte.

5. Für verschiedene Farcen haben wir konstatieren können, daß grade das Umgekehrte eintrat, was bislang angenommen wurde: nicht die Novelle ist die Quelle mancher Farcen, sondern die Novelle ist oft aus der Farce hervorgegangen.

6. Die tradition orale ist das Ursprüngliche: aus ihr entwickelt sich erst das Künstliche: die geschriebene Novelle. Die mündliche Erzählung ist das primäre Element mit einem demokratischen Charakter, die Novelle das sekundäre mit dem aristokratischen Zuge. Und wenn eine Poesie je einen demokratischen Charakter an sich getragen und gezeigt hat, so ist es die Farce gewesen, die in dieser Richtung deutlich die Verwandtschaft und Herkunft aus der volkstümlichen Erzählung erkennen läßt.

7. Die Ansichten namhafter Gelehrter gehen in dieser Richtung. Bédier:[1]) Presque toutes les nouvelles du Décameron voyageaient par le monde avant que Boccace ne vînt, et voyagent

[1]) Les Fabliaux, pag. 64 und pag. 290 und aus dem Aufsatze des gleichen Autors in Petit de Julleville's Histoire de la France et de la littérature française: Fabliaux, nouvelles italiennes, farces italiennes et françaises ne sont que les accidents littéraires de l'incessante vie orale des contes. II. 67.

encore, und später: Les éléments merveilleux des contes n'appartieunent ni à un pays, ni à un temps.

Bei Besprechung des Pathelin sagt Toldo: L'hypothèse de la préexistence de ce sujet dans les contes populaires ne saurait donc être écartée. Ein anderes Zeugnis wurde beim poulailler à quatre personnages mitgeteilt.

G. Paris hat sich im Journal des Savants 1895 über die Novelle geäußert und wichtige Resultate seiner Forschungen mitgeteilt; an früherer Stelle konnte er schon zitiert werden; sonst kommt noch in Betracht sein posthumer Aufsatz: Le cycle de la gageure. Romania XXXII.

Die bisher angestellten Erwägungen und die dabei gewonnenen Resultate führen jetzt mit Notwendigkeit zu einer speziellen Untersuchung der Farce hinsichtlich ihrer Entstehung und Lebensschilderung, und es würden dabei als wesentliche Punkte zur Erwägung kommen müssen:

a) die Volkstümlichkeit des Stoffes und das darin pulsierende Leben;
b) die gesunde Komik als Agens für das „rire dissolu";
c) das Moment der dankbaren Rolle.

a) Als das französische Volk im XIV.—XV. Jahrhundert schwere Kämpfe im Inneren durchzukosten hatte, und die soziale Lage auf einen Tiefstand herabgesunken war, hatte der Bürger Not, sein Leben zu fristen, und schwere Sorgen lasteten oft auf ihm. Seine Gedanken waren infolgedessen ausschließlich auf die Realität gerichtet, nicht schweifte sein Sinn zu der reinen Ferne des Ideals, und schwere Erdenfessel waren seiner Fantasie angelegt. Nur das Leben, das ihn mit seiner ganzen Strenge umgab, konnte ihn interessieren, die rauhe Wirklichkeit hielt ihn im Banne und erfüllte sein Denken. So kam es, daß der gewaltige Pomp bei den Passionsspielen, die Pracht der Kostüme, die Aufzüge und vor allem der Stoff aus grauer Vorzeit mit seiner Übernatur und Übermenschlichkeit vor dem Leben der Gegenwart zu verblassen anfing und schließlich reizlos blieb. Marot's cry du jeu de l'empire d'Orleans[1]) läßt eine Erinnerung daran auftauchen:

Harnoys, chevaulx, fifres, tabours et trompes,
Riches habitz et granz bragues avoir,
Ce ne sont pas de l'empire les pompes:
Leurs mots, leur jeu, c'est cela qu'il faut veoir.

[1]) Petit de Julleville: Les comédiens pag. 117.

Auf die erste Begeisterung mußte ein Rückschlag kommen, da alles zu sehr Kunst war; das Volk sehnte sich nach Natur, wollte das dargestellt sehen, wollte von dem hören, was auch in seiner Seele sich darstellte, was es vor Augen hatte und fühlte. So erhielt das religiöse Spiel einen realistischen Einschlag, Beziehungen zum wirklichen Leben, und da die Volksseele im Daseinskampfe genug des Traurigen, Trüben und Ernsten erfuhr, war dieser Einschlag rein komischer Art, und da der Mensch seine erdgeborene Natur nun einmal nicht verleugnen kann, drängte die reine Wirklichkeit auch nach der Seite der humoristischen Sinnlichkeit, des Niedrigen und Gemeinen, zur Darstellung des Obscönen, da das Leben im Spiegel der Wahrheit ganz offenbar sein sollte: grausam und hart, wie das Leben, so das Theater.

Auf diese Weise entstand ganz aus dem Volke die Komödie mit den Stoffen aus dem Leben und mit den Charakteristicis versehen, die die volkstümliche Abstammung in sich tragen: das Sprichwort und die Sentenz, in denen das Volk seinen Schatz an Beobachtung und Erfahrung niederlegt, und das Volkslied, in dem sich das Gemüt eines Volkes wiederspiegelt. Nicht in das Altertum, nicht in das Gebiet des Märchens und der Sage griff der Farcendichter; das ihn umgebende Leben war die Schatzkammer, woraus er Edelsteine, aber auch minderwertiges Metall holte. Und diese Schatzkammer stand allezeit offen und wurde nie leer, so kühne Griffe auch hinein getan wurden; ein unerschöpflicher Born sprudelte da rein und klar, und der Quell mundete allen, denen er gereicht wurde. Die glückliche Ehe des Nachbars im Vergleich mit der unglücklichen seines Gegenübers (58, 93), der jung in den Ehestand tretende Schwager (69), die liebenden Neffen (5), die Neffen, die bei dem Onkel übel ankommen (23), der Freund in der Klemme (61), die bekannten glücklichen Mütter, die von der Klugheit ihrer Kinder so überzeugt sind (63), das alles gewinnt Gestalt und szenisches Gepräge im Kopfe des Dichters, der in der Schenke sitzt und das frohe Lied hört (93):

Dieu doinct des raisins aulx vignes
Et aux couldres des noysilles
Et aux chans des bles
Et a nous sancte et a nous sancte!

In der fröhlichen Gesellschaft läßt er sich noch einmal das Glas füllen, denn der Most ist heuer so köstlich geraten (14)

Je sçay une taverne
Ou il a un moult sy friant
Qu'a touz corps fait le coeur riant
Qui en avalle.

Geht er dann durch die Straßen wieder seiner Wohnung zu, wird er auf das jämmerliche Geheul und das Sausen des Stockes aufmerksam (Le pont aux ânes; le rapporteur) und auf den Markt lenkend, kommt er gerade dazu, wie Mahuet seine Ware verschenkt und wie der marchand de pommes (55) ärgerlich den handelnden Weibern auf die Finger sieht:

Et premyer qu'achater — taster! —
Mais que vos pommes sont menues!

Ja, er hat Gelegenheit, dem Streite beizuwohnen, der nun um die Äpfel und Eier entsteht: ein tohuwabohu, so daß die wohllöbliche Polizei Mühe hat, Frieden zu stiften und die ganze Bande einfach kurzer Hand arretiert.

Liebenswürdig grüßt er im Vorbeigehen den Tuchhändler Guillaume Joceaulme, der, wie er vernommen, kürzlich von einem Advokaten hinters Licht geführt worden ist, (74) läßt sich noch von einem in der Haustür stehenden Freunde den neuesten Stadtklatsch (42) erzählen, und vor Lachen bald berstend, setzt unser Dichter den Weg fort. Aber sein Lachen verwandelt sich in bitteren Groll, wenn er daheim anlangt und die Frau ihn also begrüßt:

Je prie a Dieu que les poulx
Te puissent devorer les os.

und während der leise Wunsch: Qu' ele fust noyée en la rivière (46) über seine Lippen gleitet, fällt er gänzlich aus allen Himmeln, als er sich der rundlichen Schwiegermutter gegenübersieht (69), die ihn mit einer wahren Flut von Schimpfwörtern: quel avortillon! quel coquart! begabt und ihn andonnert, sich mehr um den unverschämten valet zu kümmern, der mit seinen Ansprüchen über das Maß hinausginge (45):

Et si ne veulx avoir de groings
An moins s'ilz ne sont de pourceau.

So hat er Ärger überall; nur das Kammerkätzchen Malaperte (59) versteht ihn und ist ihm gern zu Willen.

Dann geht er ans Fenster und betrachtet das Leben auf der Straße. Welch' ein Trubel! Ein Schornsteinfeger (85), ein Kupferschmied (18) ziehen vorüber und rufen laut nach Arbeit. Biedere Handwerker in Arbeitskleidung rennen zur Schenke „pour croquer la pye". Ein etwas verkommener Bettler stiehlt sich durch die Menge (73) und blickt scheu um sich; er scheint etwas verbrochen zu haben. Der fliegende Buchhändler (21) hat mit den 3 Damen wenig Glück; er rächt sich für den unnützen Aufenthalt durch ein paar zotige Lieder: errötend ziehen die Dämchen ab. Lustig trippelt der allzeit fröhliche Schuster im Lederschurz neben dem behäbigen Bäcker-

meister daher, dessen Reichtum täglich größer wird, dessen Semmel aber täglich kleiner werden:

Je me plains fort des boulenjers
Qui font si petit pain
C'est pour croistre leur butin
Et pour leurs filles marier.

Mit einem Riesenwortschwall und im Brustton der Überzeugung versucht ein Marktschreier seine Ware: Reliquien aller Art, wie la creste du coq qui chanta cheuz Pylate; l'elle d'un des seraphins, un petit caillou des murs de paradis; un des crampons de l'huys qui soubstient tout le monde und la pierre de quoy David tua Golias le geand, an den Mann zu bringen, während am Stande gegenüber ein Quacksalber dasselbe Publikum mit einer Theriakschmiere zu betrügen sich unternimmt. (72.)

Da rauschen zwei Damen vorüber; sie lassen ihre allzu langen Mäntel im Straßenschmutz nachschleppen[1]), sodaß eine wahre Staubwolke sich erhebt. (46.) Gravitätisch, seiner Würde bewußt, stolziert der gensdarmes, säbelrasselnd, durch die Straßen; aber ein spöttisches Lächeln umspielt den Mund des Bürgers, der ihn passieren sieht: es ist ein Prahler, der alles nur mit dem Munde macht, der aber doch für seine Taten in den Feldzügen — er hat sich hinter die Front gedrückt — eine fette Pfründe in Aussicht hat und schließlich erhält. Wie ehrlich und brav (!) hat doch der Bürgermeister (8) seinen Zivilversorgungsschein verdient!

So sieht und faßt er mit seinem dichterischen Auge die Ereignisse im eigenen Hause, auf der Straße, in der ganzen Stadt. Jede Begebenheit, jeder Witz ist ihm willkommen. Unter seinen Händen gestaltet sich die Flucht des porteur d'eau und die Rufe der ewig durstigen Musikantenkehlen: Wer bezahlt die Musikanten? zu einer lustigen Farce. Wehe dem, der eine Dummheit begeht! Er findet sein Bild bereits anderen Tags auf den Brettern wieder, verspottet vom Verfasser, verlacht vom Publikum. Philibert de la Mare, der Geschichtsschreiber von Dijon, erzählt: On s'appliquait à corriger les mauvaises mœurs de la société, et si quelqu'un tombait en faute, à la première occasion, il était saisi par la Mère-Folle et devenait l'objet d'une censure publique et sans pitié. Henri Estienne berichtet: J'ai bonne souvenance d'une trousse qu'une femme de Paris joua un jour à son mari: duquel tour fut faicte une farce que, longtemps depuis, j'ay veue jouer aux badins de Rouen. Fernere Zeug-

[1]) Der Kampf gegen die Schleppe seit dem Konzil von Toledo 1324. Einzelheiten in den Récréations historiques I 127.

nisse: Petit de Julleville, Répertoire pag. 358, 1506 Rouen und pag. 330, 1447 Dijon. Und als erst König Louis XII. den Wert des Theaters erkannte, und zur Darstellung von Mißbräuchen und Ereignissen von der Bühne aus aufforderte, da gingen unsere Farcendichter mit einem wahren Feuereifer ans Werk. Frères Parfaict teilen (II. 103) diese Begebenheit mit: Le bon Roy Louis XII. se plaignant que de son temps personne ne luy vouloit dire la vérité ce qui étoit cause qu'il ne pouvoit sçavoir comme son royaume estoit gouverné. Et pour cela que la vérité put parvenir jusqu' à luy, il permit les Théâtres libres et voulut que sur iceux on jouast librement les abus qui se commettoient, tant en sa cour, comme en son royaume, pensant par là apprendre et sçavoir beaucoup de choses, lesquelles autrement il luy estoit impossible d'entendre.

Alle Verhältnisse und Umstände des Lebens waren dem Dichter genehm. Die damals blühende Alchemie und die Zauber der Negromantik lieferten ihm Stoffe: die Schmiede, in der alle Männer umgegossen und jung gesotten werden können und wo neue homunculi aus dem alten Adam entstehen; die Quelle, die den häßlichen, alten Kerl hübsch und jung baden soll; und das Laboratorium, in dem man die Weiber einsalzen lassen kann. Und als von der Reformation aus die neuen Ideen und Lebensideale über die Länder fluteten, und Jung und Alt davon mitgerissen werden, mußte sich diese Bewegung und der Anbruch der neuen Zeit nicht auch im Theater wiederspiegeln? Gift und Galle floß reichlich aus der Spitze des Gänsekieles, wenn die kirchlich-orthodoxen Kreise gegen die Reformation opponierten (50).

Überall, wo es etwas zu sehen, zu hören gab, überall wo lustige Geschichtchen passierten oder erzählt wurden, hatte der Farcendichter ein klares Auge und ein offenes Ohr. In der Kneipe horchte er auf alles, was vom Nebentische zu ihm herüberklang; in der Kirche[1]) erwachte er aus den Träumen und Nicken, wenn der Priester ein Anekdötchen zum Besten gab und zur Erheiterung der Gemeinde begann: Virginem sacram oppresserat adolescens: uteri tumor arguit factum, convocatus est virginum chorus, praesedit abbatissa. Accusata est. Inficiali statui non erat locus. Argumentum erat necessarium. Confugit ad statum qualitatis, nisi mavis translationis. Oppressa sum a valentiore. At saltem exclamasses. Fecissem.

[1]) Aus Histoire littéraire. XXIV. 380. Un abbé cistercien, voyant son auditoire s'endormir, surtout les frères convers, peut-être parce qu'il leur parlait latin, élève la voix et dit: „Il était une fois un roi qui s'appelait Arthur". On écoute alors . . .

inquit, sed in dormitorio nefas est solvere silentium! (Erasmus von Rotterdam: Colloquia und in anderer Fassung auch in: De ratione concionandi, pag 125 et 126). Und wie lauschte er, wenn Jean Raulin auf der Kanzel stand und so unterhaltend über die lustige Witwe (De viduitate) predigte! Dicitur de quadam vidua quod venit ad curatum suum quaerens ab eo consilium, si deberet iterum maritari et allegabat quod erat sine adiutorio et quod habebat servum optimum et peritum in arte mariti sui. Tunc curatus dixit: Bene, accipite eum. E contrario illa dicebat: Sed periculum est accipere illum, ne de servo meo faciam dominum. Tunc curatus dixit: Bene, nolite eum accipere. Aït illa: Quid faciam? Non possum sustinere pondus illud quod sustinebat maritus meus, nisi unum habeam. Tunc curatus dixit: Bene, habeatis eum. At illa: Sed si malus esset et vellet mea disperdere et usurpare? Tunc curatus: Non accipiatis ergo eum. Et sic semper curatus juxta argumenta sua concedebat ei. Videns autem curatus quod vellet illum habere et habere devotionem ad eum, dixit ei, ut bene distincte intellegeret quid campanae ecclesiae ei dicerent, et secundum consilium campanarum ipsa faceret. Campanis autem pulsantibus, intellexit juxta voluntatem suam quod dicerent: Prens ton varlet, prens ton varlet! Quo accepto, servus egregie verberavit eam, et fuit ancilla, quae prius erat domina.

Da hört der Dichter einen Stoff, der ihm für eine Farce geeignet scheint: er eilt nach Hause: es entsteht Farce 89. Ernste und lustige Szenen sind ihm gleicherweise willkommen: sie müssen nur in der Gegenwart des Dichters wurzeln und ihm ein Stück des zeitlichen Lebens schildern. Das ist ihm das wesentlichste Moment: mit dem eigenen Leben, mit den Ereignissen der kleinen Welt, der Gemeinde, der Stadt sollen die Zuschauer unterhalten werden. Überall schimmern Beobachtungen aus der Umgebung des Dichters durch: kleine charakteristische Züge aus der Werkstatt des Alltags, mit prägnanter Gegenständlichkeit dargestellt, knüpfen die Verbindung zwischen Bühne und Welt, erinnern den Zuschauer an die Wirklichkeit und halten ihn so gefesselt. Wenn deshalb Herm. Reich im Mimus, pag 815, sagt: „Doch hebt Creizenach hervor, daß diese Farcen größtenteils wohl Überarbeitungen von komischen Schauspielen viel früherer Jahrhunderte sind. Überall regt sich die Erkenntnis, daß das komische Drama des Mittelalters sehr viel älter ist, als es scheint; es ist eben der alte Mimus". — so dürfte er, wenn er diese Ansicht wirklich zu der seinigen gemacht hat, nach

den vorstehenden Erwägungen, und wenn er nur wenige der besseren Farcen liest und prüft, nicht Recht haben; andererseits hat aber Creizenach diese Idee von der Überarbeitung von komischen Spielen älterer Zeit garnicht vertreten und geäußert: denn er schreibt, I$_{431}$: es zeigt sich bei Alione manche Übereinstimmung von *komischen Motiven* der späteren französischen Farcenliteratur, *die*, wie wir sonach annehmen dürfen, schon in früherer Zeit traditionell waren, und pag 432: Schon hier zeigt sich eine Eigenschaft vollkommen ausgebildet, die die Franzosen noch heute zu den ersten Lustspieldichtern der Welt macht: die bewunderungswürdige Fähigkeit, in dem Getriebe und den Kämpfen des Tages das Lächerliche scharf und sicher aufzuspüren und anschaulich zu verkörpern. Die Forderung Hamlets, daß die Bühne der Spiegel und die abgekürzte Chronik der Zeit sein soll, ist in der altfranzösischen Farce erfüllt.

b) Der Blick in die Volksseele und das bewußte Ergreifen des im Volke lebendigen Stoffes haben uns neue Perspektiven eröffnet und lassen uns ahnen, wie aus der Dichterwerkstatt die zahllosen Lustspielszenen hervorgingen: anspruchslos, nicht mit der ausgesprochenen Absicht geschrieben, Kunstwerke zu schaffen und der Nachwelt damit zu imponieren, was bei den Werken der Plejade gar zu deutlich durchblickt, sondern nur dem idealen Zwecke dienend, die Mitmenschen mit der Darstellung des eigenen Lebens und Seins zu erheitern und zu belustigen. Ein Lachen wollte der *Dichter* hören als Lohn für seine Arbeit; oft zwar war dieses Lachen nichts anderes als die widerwärtige Lache des ungebildeten Menschen, dem die obscönen Gemeinheiten als die niedrigsten Mittel für die Komik imponierten. Ein Lachen wollte der *Schauspieler* hören, der früher als Spielmann im Kreise der Gesellschaft stehend, jetzt als „comédien“ vom „tréteau“ herab ein Bild des Lebens vor den Augen des Publikums entwerfen und Gestalten der Umgebung verkörpern sollte; schwer konnte es ihm nicht fallen, auf Grund der Farce ein „rire dissolu“ zu erzeugen; dazu bedurfte es keiner hohen Kunst: er brauchte vor der Hand rein sich selbst zu spielen.

Die Kunst beider schaffenden Elemente, des Dichters und des Schauspielers, war jung und an großen Mustern nicht geübt. Die Technik konnte infolgedessen keine vielseitige sein: das Lustspiel war nicht in die feinen Fasern verzweigt, die eine nachklassische Poetik aufzuspüren vermag. Die Farce ist eine Intriguenkomödie der einfachsten Art; Ansätze zum Charakterlustspiel, wo der Schwerpunkt auf fein detaillierte Ausarbeitung

der Charaktere gelegt ist, sind nur schwer nachzuweisen, es sei denn, daß man die Pathelinaden, Fanfaronaden und die Stücke Marot's und der Königin Margarethe dahin rechnen will. Es ist daher nicht möglich, bei der Farce solche Einteilung vorzunehmen; sie würde zu künstlich werden und den tatsächlichen Verhältnissen nicht entsprechen. So kunstlos-natürlich und einfach die Farce ist, so einfach muß auch das Prinzip der Einteilung nach Arten der Komik sein, von der wir ein Bild gewinnen wollen, da die Komik uns einen Baustein liefert für die natürliche Entstehung der Farce aus dem mit der Brille des Humors und Witzes betrachteten Volksleben. Und bei der Darstellung der Komik fallen auch einige Lichter auf die Partien der Schauspieler und auf die Aufgaben, die eine im Werden begriffene Kunst ihren Jüngern zugewiesen hat. Daß Namen von einzelnen Schauspielern mit besonderer Erwähnung und Hervorhebung ihres Spieltalentes der Nachwelt überliefert sind[1]), läßt vermuten, daß die Vorführung der lustigen Szenen durchaus annehmbar und zweckentsprechend gewesen sein muß. Die in den Farcen niedergelegte Komik gebar den Komiker der französischen Bühne.

Gehen wir auf Einzelheiten ein, so können wir die komischen Szenen der Farce einteilen in fein- und grobkomische, ein Prinzip der Einteilung einfachster Art, das wohl subjektiven Anschauungen weiten Spielraum läßt, aber grade wegen seiner Einfachheit für unsere Betrachtung tauglich sich erweisen könnte; anderenfalls würde man auch der Einteilung nach Motiven und Mitteln der Komik folgen können, an denen das Farcentheater keineswegs so arm ist, wie man im Hinblick auf seine junge Existenz und bei dem Mangel an klassischen Vorbildern anzunehmen geneigt sein könnte. Da spielt auf den Brettern der Betrug, die Prellerei eine große Rolle; der Schlaue wird von den Schlaueren hineingelegt. (Der Kaufmann = 70, 74; der Wirt = 18; der Müller = 66; der Ehemann = 38, 57, 83.)

Dann könnten wir anführen:

Belauschungen vom Versteck aus: 58, 82, 83.
Prügelszenen: 9, 24, 58, 66, 73, 80, 86, 93, 108.
Situationskomik, hervorgerufen durch:
a) Verkleidung und Bemalung: 3, 10, 17, 18, 46, 56, 91, 103, 107;

[1]) Petit de Julleville: Les comédiens, pag 182.
Beauchamps: Recherches, III 347.

b) Erscheinen von Personen, deren Kommen man nicht wünscht: 19, 34, 59, 77, 82, 83, 93;
c) Mißverständnisse: 23, 24, 52;
d) Gerichtsverhandlungen: 42, 43, 61, 74, 94;
e) Dummheit der Personen: 29, 40, 44, 47, 51, 59, 60, 63, 81;
f) durch körperliche Gebrechen: 107.

Wortwitz: 20, 52, 98.
Komische Vergleiche: 17, 37.
Ironie: 74, 104.
Travestie: 8, 19, 36, 37.
Karrikatur: 39, 103.
Parodie auf das Sprachgemengsel: 74, 80, und auf das Küchenlatein: 34, 51, 63, 76.

Wollen wir uns überzeugen, wie eng die Fein- und Grobkomik mit dem auf dem Boden des Lebens und der Zeit aufgewachsenen Stoffe zusammenhängt, müssen wir uns an einige solcher Szenen anschaulich erinnern, wobei wir mit Pathelin den Anfang machen, mit dem Werke, von dem Littré (Revue des deux mondes. Juli 1855) sagt: farce sortie de quelque Molière du XV^e. siècle und Génin in seiner klassischen Pathelin-Ausgabe: pièce digne de notre Poquelin, und das als Meisterwerk die solchen Werken eigene Beschaffenheit besitzt, daß man trotz der Riesenliteratur ihm immer noch neue Seiten abzugewinnen vermag.

Nach der Unterredung mit seiner Guillemette, die dem Gatten den guten Rat erteilt:

Qui emprunte, ne choisit mie. (auch in Farce 54.)

geht Pathelin zum Tuchhändler, den er mit Schmeicheleien für das zu entrierende Geschäft und den anzulegenden Pump gefügig machen will, wohl wissend, wie der Mensch nach den reichlichen Lobreden über Eltern und Verwandte leicht für Wünsche zugänglich ist:

Qu'estoit-ce ung bon marchand et sage!
Vous lui ressemblez de visage,
Par Dieu, comme droite painture!

Und wie geht's denn der lieben Laurentia mein, Eurer lieben Tante [1])?

[1]) Or, sire, la bonne Laurence,
Vostre belle ante, mourut-elle?

Que la vis je belle,
Et grande et droite et gracieuse,
Par la mere dieu precieuse,
Vous lui ressemblez de corsaige
Comme qui vous eust fait de naige.

Nachdem er das Terrain so vorbereitet hat,

Vers 421. Dieu sait comment j'eschaffauldoie
Et à la fois entrelardoie
En parlant de sa drapperie!

faßt er das Tuch an: wie weich, wie schön! Diese Komik ist ganz dem Leben abgelauscht, wie die Szenen im Hause Pathelins und die Verzweiflung des Tuchhändlers, die Gerichtsverhandlung über Agnelet, wobei am Schluß Pathelin der trompeur trompé ist. Mit Staunen sehen wir, welche feinkomischen Aufgaben zu dieser Zeit den Schauspielern gestellt wurden. Wenn Scherer in seiner Literaturgeschichte[1]) den Pathelin erwähnt, „der die Masken der ital. Volkskomödie voraussetzt", so dürfte nach meiner Ansicht die Argumentation Scherers kaum stichhaltig sein. Die comedia dell'arte war im Grunde nur ein sog. canevas, ein szenarium, zu welchem die Schauspieler den Dialog improvisierten und dabei wohl mehr Altes, als Neues brachten: ein solches, man könnte sagen, Gerippe, liegt im Pathelin nicht vor. Der Dialog ist fest gefügt, und dabei möchte ich nicht Pathelin = dem Bologneser Doktor,

Guillaume = dem venetianischen Pantalon,
Agnelet = dem bergamaskischen Harkelin setzen.

Wir finden hier nicht die Typenkomödie vor, sondern vielleicht den Anfang der sog. Fächer der neueren Bühne, d. h. hier agiert schon der Charakterkomiker (Pathelin), der Charakterdarsteller (Guillaume), die komische Alte (Guillemette) und der Naturbursche (Agnelet). Diese Theorie wird dadurch gestützt, daß die Personen des Pathelin nun erst zu wirklichen Typen wurden und daß Pathelin vorbildlich für andere Literaturwerke wurde. (Reuchlins Henno.) Einfache knöcherne Typen ohne Leben würde man nicht nachgeahmt haben; man wollte in der Morgenröte des Humanismus auch Menschen von Blut und Geist.

Dann wähle man: Le cuvier mit der humorvollen, fein dialogisierten Aufstellung des rollet, wobei die Frau von der Mutter hervorragend unterstützt wird. Alles wird dem armen Jacquinot aufgebürdet; aber er sinnt doch auf Auswege:

[1]) Wilh. Scherer: Geschichte der deutschen Literatur. XI. Auflage. Berlin 1908. pag. 251.

Helas! je ne veux plus debattre;
Il y sera, n'en parlez plus . . . .
Gardez bien, qu'il ne soit perdu! (scil. le rollet.)

Und die Zeit der Abrechnung kommt mit der Szene am Waschfaß, die ihresgleichen in der Farcenliteratur nicht hat; man denke sich dazu das Spiel der comédiens: die Frau, unten im Waschfaß keifend und ganz außer sich inmitten der draps breneux, ab und zu über den Rand des Fasses lugend; daneben der ruhige, jetzt höllisch-verschmitzte Ehemann, der gemächlich sein rollet abliest, ob er die Pflicht hat, der Frau zu helfen und sie herauszuziehen. Wie wirft er sich in die Brust, als Frau Schwiegermama erscheint, sie, die ihn zuvor spöttisch „mon amy Jean“ nannte und ihn jetzt bitten muß! Gehörig läßt er die Weiber zappeln, bis er die Hand zur Versöhnung reicht, nachdem ihm die Herrschaft im Hause zugesichert ist.

Eine kurze Szene von herzlicher Komik steckt neben anderen in Le pâté et la tarte. Zwei bettelnde, hungrige Landstreicher werden vor der Tür des Pastetenbäckers abgewiesen; der eine sieht, wie der Meister mit seiner Frau Verabredung trifft wegen einer Pastete, die er auf ein ausgemachtes Zeichen abholen lassen will, da er mit Freunden „disner en vile“ will. Dem zweiten Bettler gelingt der Tric, er kehrt mit der Pastete zurück:

Maintenant me puis je venter
Que je suis un maistre parfait!

Nun springt er vor Wonne in die Höhe, schreit vor Freude:

Je l'ai, je l'ai, il en est fait!

Er enthüllt den Gral, und der Duft der Pastete zieht den hungrigen, fidelen Lumpazivagabundi in die Nase:

Regarde-cy!

Und nun die strahlenden Gesichter!

Von allerliebster Komik sind die Szenen aus der Schusterwerkstätte, die schon erwähnte Eingangsszene aus 93 und das Genrebildchen aus 92, wo die Frau gern ein Kleid „faicte a la mode qui court“ hätte, aber vom Manne mit Volksliedchen abgespeist wird, und wo ihre Worte unter dem Gesang und dem unvernünftigen Pochen auf die Schuhsohlen erstickt werden. (Vergl. die Meistersinger II. Akt: Hans Sachs und Beckmesser.) In eine ebensolche sangesfreudige Familie werden wir geführt bei der Farce: Un chaudronnier. Ein biederer Handwerker singt Lieder, was die Frau nicht leiden kann.

Le mari: Ne vault-il point mieulx de chanter
que d'engendrer melencolye?

Aber die Frau ist darüber anderer Meinung:

Mais ennuyeuse
De ouyr vostre teste glorieuse
Comme un asne ricaner.
Quand noz truye veult porceler
Et qu'elle grongne en son estable,
Sa chanson est aussi notable
Que la vostre, ni peu, ni main.

Wer kann da noch ernst bleiben! Nach der Wette der Auftritt des Kesselflickers! Hier hat der Dichter, der gewiß in eigener Person der Darsteller des chaudronnier war, eine Fülle von Humor entwickelt, die in Erstaunen setzt, daneben aber auch zeigt, wie sehr er mit der Wirkung von der Bühne aus vertraut war. Unser Freund guckt ins Zimmer:

N'y a il nully ceans?

„Ach ja, da sitzen sie ja, Herr Meister und Frau Meisterin!" Er wendet sich als ehrsamer Handwerksbursche, um einige nicquetz zu verdienen, an die Meisterin und spricht um Arbeit an nach Handwerksgebrauch und Gewohnheit:

Dieu gard, damoyselle,
N'avez chaudron a reffaire?

Damoyselle, der Wette gemäß, hört, aber reagiert nicht. Ist sie dumm oder taub oder stumm oder taubstumm? Er wendet sich jetzt, ehrerbietig sich verneigend, an den Hausherrn. Sein Erstaunen wird größer, als er bemerkt, wie dumm auch der Mann ihn anglotzt; kein Wörtchen erhält er als Antwort.

Mais je regnie mes oustieulx
Se je ne luy ouvre la bouche.

Mit Zange und Brecheisen sollte man doch zum Ziele kommen! Aber der Mann sitzt da, wie ein indisches Götzenbild. Da kommt dem Burschen ein übermütiger, spaßiger Gedanke:

Un saint Nicolas de village
Nous en ferons ou un sainct Cosme.
Ha! vous serez sainct Père de Rome.

Er sieht sich um und lustig sucht er alles herbei, was zu dem Mummenschanz vonnöten ist. Er malt dem Manne einen Bart, gibt ihm in eine Hand einen großen Kochlöffel und in die andere einen Nachttopf. Man vergegenwärtige sich das jetzige Bühnenbild: die Frau stumm; die Zähne aufeinander beißend, um nicht zu lachen; der Mann mit den komischen Attributen, mehr ärgerlich, als humorvoll sich in die Situation schickend und dazwischen der übermütige Bursche, hin- und hertrippelnd, sich fast vor Freude wälzend, aber be-

sorgt zugleich, das unbändige Lachen des Publikums könnte die beiden da oben mit anstecken.

Benoist sainct, gardez vous de rire,
Le miracle seroit gasté.

Eine derartige Anrede ans Publikum kommt sonst in der Farce nicht wieder vor; sie stellt natürlich nur eine rhetorische Formel dar, zeigt uns aber recht deutlich, daß der Dichter sich der Wirkung von vornherein bewußt war, und tatsächlich werden die Darsteller selbst die größte Mühe gehabt haben, ernst zu bleiben, zumal wenn der Kesselflicker sich noch anschickt, das „doulx et precieulx museau" zu bemalen. Dann springt er keck und vergnügt, voll verschmitzter Gedanken, zu der Frau;

Elle ressemble à Venus, déesse d'amour!

Er scherwenzelt um sie herum: Baiser vous vueil et accoler. Da wirft der Mann Szepter und Reichsapfel fort, daß die Scherben davonstieben, stürzt auf den Burschen und bricht das Schweigen.

Ein echtes Gegenstück zu diesem Bilde finden wir in: La fontaine de Jouvence mit dem übermütigen Maler, der den Bauer verjüngt.

Eine lustige Wirkung werden auch die Szenen hervorgerufen haben, in denen der Mann wieder das Haus betritt, wenn der Galan noch bei der holden Gattin verweilt; da war die Darstellung der Angst, des stoßweisen Hervorlugens aus dem oft sonderbarem Versteck (le retrait, le poulailler, soubz ce coffre (34) und andererseits des Ärgers über die Entehrung der Frau und der Schadenfreude des Mitgefangenen von unwiderstehlicher Komik und dabei zugleich eine dankbare Aufgabe, erfolgreicher und wertvoller, als die Darstellung eines Mahuel (49) oder Guillerme (40).

Mit welch' feinen humoristischen Details sind nicht die Szenen der Handwerker versehen! Da mußte das Publikum Interesse gewinnen, da mußte es lachen, wenn der dürre Schneider (24) seinen Lehrling etwas knapp hält:

Car j'ay tant besoin de gaigner,
Veu que le pain est enchéry,
Puis que ce garcon je nourry:
Est tant friant et tant gourmant
Qu'il mangeroit plus qu'un alemant!

Und der Lehrling wird üppig und anspruchsvoll:

Les apprentis de maintenant (1910!) sont
Maintenant plus fiers que les maistres.

Mit Vorliebe wird der lustige Schuhmacher, der schlaue Müller und der ränkevolle Kaufmann auf die Bühne gestellt.

Oder man denke sich einen mit schmerzhaftem Zipperlein behafteten Bürgersmann auf der Bühne, dicht in Kissen eingehüllt und jämmerlich stöhnend, der nun dazu noch von seinem Diener mißverstanden wird; dieser ist in die Lektüre der Chroniques gargantuines so vertieft, daß er immer nur das Reimwort hört, dieses aber dann auf seine Verhältnisse bezieht (52).

Maître Mimin: Tant tu me faictz crier et braire.
Vorlet: Mon serment, j'en croy le libraire:
Il m'a couste dix carolus.

Der Herr schickt den Diener zum „apothicaire"; der versteht vicaire, kommt aber mit einem chaussetier an, der beim Schuhanmessen dem Patienten in ungeschickter Weise solche Schmerzen verursacht, daß er vorzieht, beide zum Teufel zu jagen.

Wir müßten Farce für Farce vornehmen, — eine unrühmliche Ausnahme: No. 96 — wenn wir die Feinkomik völlig erschöpfend darstellen wollten; denn eine jede hat etwas von dem „esprit gaulois" mitbekommen; aber an einer Gruppe dürfen wir nicht vorübergehen: den Fanfaronaden, wofür l'aventureux (No. 8) ein gar ergötzlicher Vertreter ist. Gerade für diese bespöttelnde Komik hatte der Farcendichter ein feines Gefühl, sodaß dieser Cyclus zu den besten Farcen gehört; denn diese Szenen entbehren nicht eines vorzüglichen, charakteristischen Colorits.

Der Sohn des Abenteurers, Guermonset, beansprucht die Pfründe, die jetzt Rignot, der Sohn des anderen faux brave, inne hat. Der prahlerische Alte bewilligt sie seinem Sohne, den er zur Herausgabe der Pfründe zu Guillot schickt. Der Empfang Guermonsets ist von erschütternder Komik, wenn man sich den jungen, redlichen Guermonset und dagegen den Aufschneider vorstellt, der Reißaus nimmt, wenn er nur den Säbel rasseln hört. Guermonset öffnet die Tür; da bekommt Guillot schon einen Mordsschreck:

Guerm.: Guillot!
Guillot: Me viens tu assaillir?

Guermonset muß ihn lächelnd begütigen, denn unserm Helden ist bereits, comme l'on dit communement, son cœur en sa chausse[1]). (Aus No. 86 der C. N. N.)

Guerm.: A, nenni, Guillot, par ma foy.
Guillot: Ne t'aproche point pres de moy, . .
Car il ne t'en est pas besoing.

[1]) oder aus Jeu d'Adam ou de la feuillee, (Monmerqué et Michel, Paris. 1839. pag. 81):

Le cuer n'aves mie en le cauche.

Aus angemessener Entfernung entledigt sich der junge Mann seiner Botschaft, die den Prahlhans schon schwindeln macht. Mit Mühe rappelt er sich etwas zusammen; er denkt an den Verlust, den das Vaterland mit seinem Heldentode erleiden würde:

Or sa, Guillot, sy ie suys mort,
On dira: sy gist par oultrance
Le plus vaillant qui soyt en France.

Jetzt stellt er sich ganz in Positur, ganz fanfaron und Held, und schleudert die Herausforderung zurück:

Guermonset, va dire a ton pere
Qu'il n'a garde que je luy faille.

Nun der Hauptschlag:

Sy veult noise, ie veulx bataille,
Et qui se garde des horions! — — —

Dann erfolgt die Ausrüstung der beiderseitigen Heldenväter, die zitternd vor Furcht unter der Last der Waffen bald zusammenbrechen und darauf das Zusammentreffen, wobei sie von den Söhnen mit Gewalt vorgestoßen werden, kräftigst à mort! à mort! schreien, aber schleunigst retirieren.

Ein vorzüglicher Komiker, ein guter Kenner des Theaters und ein nicht minder guter Beobachter des Lebens hat in dieser Farce — und auch in No. 20 — die Feder geführt. Das beste Lob, was man ihm erteilen kann, ist, daß die Kampfszene lebhaft an die aus Shakespeare's Was ihr wollt erinnert und daß Guillot Ähnlichkeit mit Junker Christoph von Bleichenwang besitzt. —

Wenn wir dann auf einzelne *grobkomische Szenen* nur aufmerksam machen, weil eine nähere Untersuchung dieser Art Komik wegen der engen Berührung mit der Zote nicht angängig ist:

No. 4. Verwechslung von Wein und Urin, wobei der Mann auf dem Wege zum Arzt den angeblichen Urin trinkt und über die Maßen erstaunt ist, daß seine Frau so beschaffen ist (siehe Viollet-Le duc I_{220}).

No. 59. Der Ehemann, der bei der Umarmung seiner heimkehrenden Frau konzipiert und sich unter den vermeintlichen Qualen windet und krümmt, aber in den Armen des allerliebsten Kammerkätzchens gesundet.

No. 63, No. 66, wo der Teufel statt der Seele die „merde“ des Müllers im Sacke hat und andere mehr; wenn wir noch den Witz berühren:

No. 20. Ung cent de poux gros et menus
Que je porte en lieu de pecune.

No. 22. Y a trois manieres d'estre yvre,
Desquels on est pas tout delivre:
L'un se veult toujours courroucer,
Et l'aultre est gay et legier;
L'aultre vouldroit toujours dormir.

No. 25. beim Anmessen in der Damenkonfektion!

No. 49. J'apperçoy les murs
Sont-ils faitz de fourmages durs?

No. 58. Ils s'entreleschent le morveau
Comme les chatz au moys de may.

No. 76. Die Witze über die einzelnen Buchstaben und daran anschließend die ungezählten, die als mehr oder minder niedrige Zote den Text würzen, so dürften wir eine Vorstellung von der Gesamtkomik in der Farce gewonnen haben, die, wie der Stoff, ganz im Leben der Zeit wurzelt und ein echtes, ungekünsteltes Produkt des acteur-auteur ist. Das Wort „à tel public tel spectacle" trägt im vollsten Umfange den Stempel der Wahrheit in sich, da dieses Theater der Farce ein Spiegel der Zeit ist, vorgehalten den Zeitgenossen, deren Tritte noch zu sehr am Schmutze und Staube des Erdenlebens klebten, deren geistige Schwingen das Denken und die Poesie noch nicht hineintragen konnten in die duftige Sonnenklarheit des Ideals.

c) Volkstümlicher Stoff und volkstümliche Komik lagen nun bereit, um in der Hand des Künstlers zu einem Kunstwerk — ob wertvoll oder nicht, steht nicht zur Diskussion — geformt zu werden mit weiser Benutzung und Anwendung der Regeln, die jede Muse ihrem Jünger ins Herz und Gemüt pflanzt, die er also fertig in sich mitbringt und die er nicht aufzusuchen braucht. Da nun in der Farce durchgehends nur wenige, sehr selten mehr als sechs Personen auftraten, war es geboten, Stoff und Komik möglichst gleichmäßig zu verteilen, damit alle Spieler Gelegenheit bekamen, in guten, dankbaren Rollen zu brillieren und herauszutreten, woraus wiederum der Dichter insofern Nutzen zog, als man sich seines Stückes mit weit größerer Energie und Liebe annahm.

Grade der Pathelin verdankte sicher diesem Momente der dankbaren Rolle, das hier sogar zu einem Moment der großen Rolle auswuchs, seinen bedeutenden Siegeszug, weil eben die Schauspieler Partien hier vorfanden, die des Erfolges sicher waren und die den talentierten Mimen recht sehr reizen konnten. Pathelin und Guillemette, le drapier und Agnelet verlangten geübte Darsteller, die nach solchem Werke nun auch weiter an großen Aufgaben ihre Kräfte erproben wollten und

und die damit indirekt die Veranlassung wurden, nach dieser Musterkomödie andere aufzubauen.

Schon bei früheren Gelegenheiten wurde des Umstandes Erwähnung getan, wie sehr der Dichter bei der Abfassung auch die Darstellung berücksichtigte, sei es nun, daß er dabei lebhaft an seine eigene Person und an sein Können dachte, sei es, daß er Schauspieler ihm bekannter und nahestehender Vereinigungen im Auge hatte und die Rollen ihnen gewissermaßen auf den Leib schrieb. So lag es bei der Farce: Le badin, la femme et la chambrière, in der der badin mit seiner ganzen Kunst der Darstellung und Charakterisierung, gleichsam als „star", glänzen sollte; noch klarer und offener war es bei der Farce: Un chaudronnier, die in ihrer gesunden Komik zur eingehenden Analyse gekommen ist. Beim ersten Durchlesen und oberflächlicher Beurteilung könnte man leicht geneigt sein, sie für einen Abklatsch aus irgend einem Monologe zu erklären. Aber die Betrachtung von der Seite der Regie, die oft zu interessanten Einzelheiten und wertvollen Aufschlüssen führt und darum in der Darstellung der Komik Berücksichtigung gefunden hat, muß uns eines anderen belehren: die scheinbar minderwertigen Partien des Ehepaares wachsen im Mittelakte zu prächtigen Komikerrollen aus, und es muß wahrlich schwer fallen zu entscheiden, welches die dankbarste von den drei dankbaren Rollen sein dürfte. Diese „parade assez plaisante" (nach Petit) entpuppt sich als ein für damalige Zeit gradezu vortreffliches Stück, das nach einem vorzüglichen Plane und mit herzerquickendem Humor abgefaßt ist.

Wie sehr die Farcendichter das Moment der dankbaren Rollen und deren gleiche Verteilung im Verlaufe der Handlung im Auge hatten, beweisen: L'abbesse et les sœurs, worin ursprünglich nur von einem Streite zwischen der Äbtissin und Schwester Fessue die Rede sein sollte, zur Belebung und Charakterisierung des Zeitbildes aber noch drei andere Schwestern eingeführt wurden. Für diese Nonnen schuf der Dichter den ersten Auftritt, eine Besprechung mit der Äbtissin und eine rege Beteiligung bei der Kapitelsitzung, sodaß ihnen trotz ihrer Nebensächlichkeit doch ganz dankbare Rollen zufielen.

Colin qui loue et dépite en ung moment Dieu: dem „amant" mußte von vornherein eine wenig ergiebige Partie zufallen, da seine Person organisch kaum nötig war zur Entwicklung der Episode. Da wurde für ihn die Liebesszene mit der leichtsinnigen Frau breiter ausgebaut, und dadurch wurde ihm Gelegenheit geboten, neben Colin und dessen Frau hervorzutreten.

La cornette. Man urteile nach dem Szenarium:

Szene I Femme et valet Finet.
Szene II Homme et femme.
Szene III Les neveux et Finet.
Szene IV Femme et Finet.
Szene V Femme et mary.
Szene VI Femme et Finet.
Szene VII Mary et les neveux.
Szene VIII Femme et Finet.
Szene IX Femme et Mary,

wie fein Jehan d'Abundance es verstanden hat, jede Person hervorragend an der Handlung zu beteiligen, nicht aus blindem Ungefähr, sondern in bewußter Erwägung des ganzen szenischen Aufbaues.

Le cuvier. Der Schwiegermutter fiel im ersten Auftritte keine große Aufgabe zu. Der Dichter hob ihre Rolle wesentlich, als er sie noch einmal am Waschfaß erscheinen ließ, obschon die Eheleute ihren Zwist wohl hätten allein unter sich ausmachen können.

So können wir dem Moment der dankbaren, großen Rolle in manchen Farcen nachspüren: Frère Guillebert; Naudet; Georges le veau; Jenin, filz de rien; Le pâté et la tarte; Les deux poulaillers; Le porteur d'eau. In eigenartiger Weise ist es lebendig in der Farce: Deux hommes et leurs deux femmes, die in vier Szenen zerfällt:

Szene I. Gespräch der beiden Männer über ihre Ehen und Frauen.

Szene II. Gespräch der beiden Frauen über ihre Lebensanschauungen und über den Empfang, den sie ihren Männern bereiten.

Szene III. Die Vorführung der unglücklichen Ehe.

Szene IV. Die Vorführung der scheinbar zufriedenen Eheleute.

Szene I wird geschlossen mit den Versen (154 und 155).

Jcy concluons qu'il n'est femme
Qui n'ayt mal cul ou malle teste.

Hier wäre nun die Einladung zur demonstratio ad oculos beiderseitig am Platze gewesen; man erwartet sie wenigstens; sie kommt erst, und zwar etwas unvermittelt, in Vers 295. Die Szene II ist hier also eingeschoben, um den beiden Frauen größere Rollen zuzuweisen, was dann mit außerordentlichem Geschick geschehen ist, da gerade die Unterhaltung der beiden Frauen uns einen so tiefen Einblick tun läßt in das milieu, in dem sie leben und wirken.

Diese drei Elemente: volkstümlicher Stoff, volkstümliche Komik und das Moment der dankbaren Rolle flossen nun in eins zusammen und drängten den Dichter zur Entfaltung seines poetischen Könnens und zur befreienden Tat: die Farce wurde geboren und dem französischen Volke geschenkt, ein Kunstwerk aus bescheidenen Mitteln und mit bescheidenen Zielen, aber ein Volkstheater mit den gewaltigsten Wirkungen.

Ausblicke und Urteile.

Nur flüchtige Blicke sollen in die kommende Zeit geworfen werden, um nachzusehen, ob die Fäden, die die Farcen im Theater so erfolgreich angesponnen hatten, noch weiter zu verfolgen sind oder ob sie urplötzlich aufhören. Ein gewaltiger Umschwung bereitete sich auf allen Gebieten vor. Die Reformation brachte neue Ideen und Anschauungen in alle Kreise und Länder; der Humanismus ließ die antiken Wissenschaften und Sprachen wieder neuerstehen, und die Renaissance zeitigte eine Umwälzung und andere Betätigung in den Künsten. Auf allen Zweigen und Gebieten des Lebens war die Parole: Revolution und Kampf. Auch das französische Theater konnte sich diesen, mächtig anstürmenden Einflüssen nicht verschließen und mußte infolgedessen eine Umwandlung erfahren, wobei im wesentlichen mitwirkten: der Appel von Joachim du Bellay: Deffence et illustration de la langue françoyse (1549); das Hineinströmen von italienischen Komödianten mit ihren Stücken und künstlerischen und zugleich prunkvollen Aufführungen vor Heinrich II. und Katharina (29. IX. 1548); das Verbot des Pariser Parlamentes, Mysterien weiter für die Zukunft aufzuführen (17. XI. 1548) und die Aufführung von Jodelles Eugène (1552), womit das Theater der Plejade einsetzte. Diese Vereinigung von Dichtern verfolgte unter anderem das Ziel, die regelrechte Komödie für Frankreich zu schaffen und dort heimisch zu machen, bei welchem Beginnen sie mit Geringschätzung und Verachtung auf die Farcendichter herabsah, sich allein als gottbegnadete Dichter dünkend und den Mund recht voll nehmend; Ronsards Urteil über die Komödien und Tragödien Jodelles lautet recht bescheiden (!):

Et si bien les sonna que Sophocle et Ménandre,
Tant fussent-ils savants, y eussent pu apprendre.

Sie wollten natürlich alles umwerfen und vor allem die Farce eliminieren, die nach ihren maßgeblichen (?) Ansichten nichts taugte.

Jodelles Eugène: Prologue.

Voyant aussi que ce genre d'escire
Des yeux françois si longtemps se retire,
Sans que quelqu'un ait encore esprouvé
Ce que tant bon jadis on a trouvé.

Grévin in La Trésorière:

Celui donc qui voudra complaire
Tant seulement au populaire,
Celui choisira les erreurs
Des plus ignorants bateleurs.
Il introduira la nature,
Le genre humain, l'agriculture,
Un tout, un rien et un chacun . . .

Jean de la Taille in Les Corrivaux 1562:

Vous y verrez jouer une comédie, faite au patron, à la mode et au portraict des anciens Grecs et Latins: une comédie, dis-je, qui vous agréera plus que toutes les farses et moralitéz qui furent onc jouées en France. (?) Aussi avons nous grand désir de bannir de ce royaulme telles badineries et sottises qui comme ameres espiceries ne font que corrompre le goust de notre langue.

Aber was sie auch immer an Lustspielen hervorgebracht haben, konnte seine Verwandtschaft mit der Farce nicht verleugnen. Jodelle's Eugène war und blieb eine Farce[1]), trotz der künstlichen Aufmachung von Szenen und Akten, mit demselben Verse, mit der gleichen Sprache, mit dem gleichen Stoffe, mit derselben Satire. Das, was Jodelle als neu betrachtete und dafür ausgeben wollte, hatten die Farcen schon seit Jahrzehnten gesagt und dargestellt. Er war nicht dazu berufen, die Komödie auf die Höhe der Charakterkomödie zu heben; er blieb vielmehr, wie alle anderen, in dem Intriguenlustspiel einfachster Art stecken, und trotz allen Leugnens huldigte er treu den bewährten Überlieferungen der Farce, nicht ahnend, daß er damit auf dem richtigen Wege war, der aus dem Dunkel und der Derbheit des Mittelalters in die Helligkeit der Neuzeit und der Klassizität führte.

So können wir verfolgen, wie die Farce ihren Platz an der Sonne behauptet hat, bis in unsere Tage hinein, wo einige von ihnen, vor allen Pathelin[2]), zu neuem literarischen Leben erweckt sind. Sie kann darnach doch nicht gar so schlecht und unter aller Würde gewesen sein, wie Larroumet in der

[1]) vergl. Lintilhac: La comédie. Analyse von Jodelle's Eugène, pag. 299 ff. Vergleich mit der Farce pag. 319 ff., der ganz zu Gunsten der Farce ausfällt.

[2]) Albr. Graf von Wickenburg: Meister Pathelin. Altfrz. Schwank in 3 Aufzügen. Übersetzt und für die deutsche Bühne bearbeitet. Wien. Rosner. 1883.

Revue des deux mondes, Dezbr. 1891, seinen Lesern glauben machen will. Es sei gestattet, einige Urteile hier zum besten zu geben:

1) Est-il même possible de trouver l'amour dans la littérature comique au moyen-âge?

2) Mais quelle pauvreté constante dans l'invention comme dans l'observation, dans les sujets comme dans la mise en œuvre!

3) Bei der Wertabschätzung der Farce zieht L. die Ilias und Odyssee heran.

4) Il semble qu'aucun auteur du moyen-âge n'ait vu clair dans sa pensée et dominé son sujet, qu'il n'ait jamais arrêté d'avance les bornes de sa composition et distribué d'après un plan réfléchi ce qu'il se proposait de dire. Comme conséquence, une longueur et une diffusion fastidieuses.

5) Ce mètre éternel de huit syllabes, en son allure sautillante et sa courte haleine où bien ne rend que par petites touches maigres une poésie courte comme lui, où se trouve trop étroit pour contenir un enchaînement suivi de propositions. Au demeurant, ce qui manque le plus dans ce vers, c'est la poésie.

Und nun holt L. zum Hauptschlag aus:

6) Platitude, insignifiance, stérilité, tels sont les mots qui, par la nature des choses et la force du sujet, vienneut à chaque instant sous la plume, lorsque l'on s'occupe de la comédie du moyen-âge. Si la comédie du moyen-âge est morte, c'est qu'elle méritait de mourir, car elle n'avait rien de ce qui constitue la vie et, stérile, comment aurait-elle pu laisser une postérité?

Es ist nicht nötig, die Unrichtigkeit dieser Urteile im einzelnen nachzuweisen; denn die Beurteilung der Farcen geht wohl aus meiner Gesamtdarstellung zur Genüge hervor. Daß man mit seinem Urteil in dieser oder jener Beziehung von der Meinung eines anderen abweichen kann, ist wohl zu verstehen. Fournier's Urteil z. B. über die Farce: Le meunier de qui le diable emporte l'âme lautet: Dans cette farce, rien n'est respecté: ni les mœurs, ni la religion, ni la mort même. Jacob dagegen schreibt: „Cette farce est un petit chef d'œuvre de malice et de joyeuseté; on y remarque les traits d'un excellent comique". Aber in den wesentlichen Grundkriterien muß doch eine einheitliche Basis bestehen, und diese Einheit muß bei der Beurteilung der weiter zurückliegenden Literaturwerke auf historischem Wege, durch Verständnis aus der Zeitperiode heraus, geschaffen werden. Nur von diesem historischen

Standpunkte aus kann man den Werken gerecht werden, und in der Unterlassung dieser elementaren Analyse liegt der Fehler Larroumet's.

Gewiß ist es nicht nötig, von den Kunstwerken unserer Vorfahren in lauter erhebenden Superlativen zu sprechen und vor den Erzeugnissen einzelner Literaturgattungen oder dieser oder jener Dichter bewundernd stillzustehen. Brunetière weiß darüber so fein satirisch zu berichten, wenn er in seinem Artikel über die Fabliaux in der Revue des deux mondes (1. IX. 1893) z. B. sagt: „En ce temps on était de mauvais citoyens si l'on ne voyait pas dans la Chanson de Roland quelque chose de plus grand que l'Iliade ou de plus divertissant que l'Odyssée". Man kann in ruhiger Anschauung und freier Kritik sein Urteil bilden, wofern man nur den richtigen Standpunkt mit dem Verständnis der Zeit und des Lebens der betreffenden literarischen Schaffensperiode einnimmt; denn nur so lassen sich Werturteile erzielen, nur so kann man den Werken und dem Dichter gerecht werden. Wie oft kann man selbst aus gebildeten Kreisen die absonderlichsten Ansichten z. B. über Shakespeare hören, Meinungen, die kundtun, wie wenig man das Werk verstanden hat und wie teilnahmlos man dem goldenen Humor des Britten gegenübersteht! Man lese dann vielleicht noch die Dissertation von Wilhelm Oettinger: Das Komische bei Molière. Straßburg 1901[1]), der von modernem Standpunkte die Komik Molières beurteilen will und dabei zu den merkwürdigsten Resultaten kommt. S. 28 über die Intriguenkomödie: „Sie arbeitet und muß arbeiten mit den Mitteln, die den gesellschaftlichen und kulturellen Verhältnissen der modernen kritischeren Zeit entsprechen und — man höre! — davon sind jene Intriguenlustspiele Molières weit entfernt". S. 35: „Ja, es wird nicht bestritten werden können, daß Molière den Anforderungen der Gegenwart in dieser Hinsicht auch in seinen besten Stücken nicht mehr vollkommen gerecht wird". S. 71.: „denn bis auf wenige Stücke, für die aber historisches Verständnis mitgebracht werden muß, sind seine Stücke lange schon veraltet!" So ist es nicht zu verwundern, wenn Oettinger spricht „von veralteten und vertrockneten Blättern in dem Lorbeerkranze, den man ehedem Molière aufs Haupt setzte" und von den „Werken, die gleich getrockneten Pflanzen im Herbarium der Literaturgeschichte aufbewahrt werden". (S. 31).

---

[1]) Vergl. die Kritik dazu von Alfred Pillet in Herrigs Archiv 108, pag. 240ff.

Aber grade diese Urteile über das komische Theater, die uns so — — — komisch vorkommen, sind es nicht zum wenigsten, die uns auf die richtige Fährte leiten und uns in der Betrachtung den Standpunkt einnehmen lassen, von dem aus wir zur Wahrheit vordringen können: das Studium der Farcen aus der Zeit heraus mit Berücksichtigung der durchaus volkstümlichen Elemente, die bei ihrer Abfassung eine Rolle gespielt haben. Und die Wahrheit: die Farce, anspruchslos in ihrer ganzen Erscheinung, vielfach belastet mit der ganzen Roheit einer sinnlich-groben Komik, zeigt bereits in hohem Grade die Elemente in sich vereinigt, die die Komödie der Folgezeit ihr Eigen nennt; sie steht am Anfang der Geschichte der französischen Komödie.

Lebenslauf.

Ich wurde geboren am 7. VII. 1867 in Detmold, besuchte die Realgymnasien in Detmold und Minden i. Westf., bestand das Abiturientenexamen und widmete mich dann dem Apothekerberufe. Nach dem Studium in Halle und nach bestandenem Staatsexamen war ich mehrere Jahre Provisor in Weimar und dann Besitzer in Blankenhain i. Thür. Nach Verkauf der Apotheke nahm ich wieder das Studium auf und bezog 1907 die Universität Jena, wo ich Romanische Philologie, Germanistik, Chemie und Mineralogie studierte.

Herrn Professor Dr. L. Wiese verdanke ich manche wertvolle Anregung und Unterstützung bei dieser Arbeit; ihm bin ich deshalb zu ganz besonderem Dank verpflichtet.